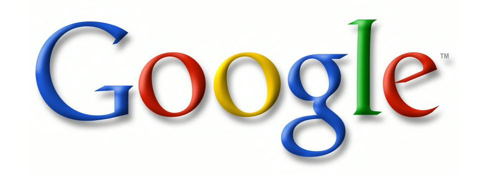
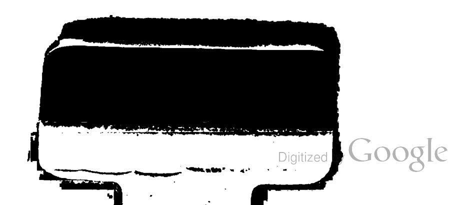



Digitized by Google

LES

RÉVOLUTIONNAIRES DE LA MUSIQUE

PARIS — IMPRIMERIE CHAIX, 20, RUE BERGÈRE. — 6336-2.

LES
RÉVOLUTIONNAIRES
DE
LA MUSIQUE

LESUEUR
BERLIOZ — BEETHOVEN — RICHARD WAGNER
LA MUSIQUE RUSSE

PAR

OCTAVE FOUQUE



PARIS
CALMANN LÉVY, ÉDITEUR
ANCIENNE MAISON MICHEL LÉVY FRÈRES
3, RUE AUBER, 3

1882

Transfer to music

LES RÉVOLUTIONNAIRES
DE LA MUSIQUE

UN PRÉCURSEUR D'HECTOR BERLIOZ

J.-F. LESUEUR

Le 8 mars 1869, mourait parmi nous, triste, fatigué, découragé, un grand artiste, un grand travailleur, homme de lutte et d'énergie, qui avait usé ses forces et sa vie dans un combat effrayant d'inégalité. De ce combat, il l'avouait lui-même, il était sorti vaincu. Joignant au talent du compositeur celui du polémiste et du critique, il avait voulu se servir à la fois de la parole et de l'exemple, et, rêvant un art nouveau, il avait eu recours pour fonder son

école à la prédication comme à la production artistique. Mais en vain : il avait vu ses théories bafouées, tandis que ses œuvres n'attiraient qu'un petit nombre de curieux. Ses ennemis triomphaient partout. A la fin, lassé de tant d'efforts, humilié de tant de défaites retentissantes, il avait rendu les armes, déposé sa plume de compositeur, donné sa démission de critique, et sombre, muet, il s'était renfermé dans un farouche isolement, d'où il ne sortait qu'avec un douloureux effort et seulement pour se répandre en plaintes amères ou en sarcastiques invectives.

C'est ainsi qu'il mourut. Quel changement presque subit ! A peine la tombe s'était fermée sur cette vive intelligence, un revirement presque immédiat se produisait. M. Pasdeloup, qui, il faut le dire à sa louange, avait toujours su rendre hommage au talent même vivant, s'enhardit à mettre plus souvent sur ses programmes le nom d'Hector Berlioz. Mais on sifflait encore quelque peu. C'est aux éphémères concerts de l'Opéra, dirigés par Henri Litolff sous l'inspiration de madame Tarbé des Sablons, que le public écouta sérieusement et applaudit avec surprise quelques fragments qu'il avait déjà pu entendre dans le festival donné en l'honneur de Berlioz par son élève préféré, Ernest Reyer. Vinrent les funestes

événements de 1870, qui ont eu du moins ce résultat de réveiller le sentiment patriotique chez ceux d'entre nous qui avaient subi l'entraînement de théories généreuses, mais par trop cosmopolites; nous en avons fait la douloureuse expérience. Le public se montra plus avare d'enthousiasme pour les symphonistes d'outre-Rhin ; il voulut applaudir des maîtres français. Alors seulement Berlioz trouva chez nous le succès que vivant il n'avait obtenu qu'à l'étranger. L'Association artistique de M. Colonne se fonda bientôt en face des Concerts populaires, et après avoir quelque temps cherché sa voie, crut la trouver dans l'exécution solennelle des œuvres du compositeur tant méconnu. La symphonie de *Roméo et Juliette*, exécutée par elle dans son entier, attira d'abord l'attention. Un nouveau courant se manifestait, qui entraîna jusqu'à la Société des concerts du Conservatoire. Puis ce fut le tour de la *Symphonie fantastique*, qui excita les applaudissements de tous côtés : les orchestres rivaux du Cirque et du Châtelet avaient couru un véritable steeple-chase dont le but était l'exécution de cette œuvre étrange s'il en fut, pleine d'imperfections et de génie. Enfin, le succès retentissant et prolongé de *la Damnation de Faust* vint mettre le comble à l'enthousiasme.

Aujourd'hui le nom de Berlioz rayonne au plus haut sommet de l'art dans une flamboyante apothéose : les poètes chantent ses louanges, et toute une école de compositeurs imite ses procédés, adopte avec enthousiasme ses théories musicales.

Vers la fin du siècle dernier, juste avant l'ouverture de la Révolution française, un autre réformateur avait apparu. Plus heureux que Berlioz, Lesueur vit, sinon toutes ses idées adoptées sans discussion, du moins sa personne respectée, sa musique applaudie. *Les Bardes* furent un des plus grands succès que l'Opéra ait jamais eu à enregistrer dans ses annales. Honoré de l'amitié des souverains, favorisé des suffrages enthousiastes du public, Lesueur, pendant toute une moitié de sa vie, fut professeur au Conservatoire, et si, comme théoricien novateur, il eut dans les premiers temps à soutenir une lutte assez vive, cette lutte ne dura pas, puisqu'à partir du milieu environ de sa carrière son enseignement fut hautement accepté, et même devint l'enseignement officiel. Des premiers appelé à la fondation de notre école nationale de musique en qualité d'inspecteur, il fut nommé plus tard professeur de composition, et, durant plus de vingt années, de nombreux élèves, dont quelques-uns faisaient déjà

pressentir leur gloire future, vinrent affluer autour de sa chaire. Somme toute, sa musique était admirée, son caractère apprécié, sa parole incontestée, sa gloire complète.

Parmi les disciples de Lesueur, un des plus chéris, des plus intimes, un de ceux qui, se laissant diriger par le professeur, partageaient le plus volontiers ses tendances, ses préférences et ses goûts, fut justement l'auteur de la *Symphonie fantastique*, celui-là même auquel un de ses camarades mort récemment, le regretté Elwart, écrivait en 1840 ces paroles caractéristiques : « Toi qui parais venu parmi nous pour appliquer les idées de notre maître. » Tout le monde a pu lire dans les *Mémoires* de Berlioz, — et ce n'est pas le chapitre le moins intéressant, — l'histoire de son admission à la classe de Lesueur; quels étaient les procédés du professeur, les bases de son enseignement, ses théories en fait d'art, ses prédilections littéraires, ses impressions en entendant la musique de Beethoven ; enfin, comment le maître encouragea les premiers essais de l'élève, dans lesquels il se reconnaissait sans peine lui-même, car Berlioz avoue que sa première messe, exécutée à Saint-Roch vers 1827, « ne fut qu'une imitation maladroite du style de Lesueur ». Il assure ensuite avoir déserté presque aussitôt l'école de son maître

« lequel, dit-il, ne s'aperçut de mon infidélité que beaucoup plus tard [1] ».

Berlioz a-t-il été vraiment aussi infidèle qu'il voulait le paraître ? C'est ce que le lecteur décidera quand il aura sous les yeux tous les éléments de la comparaison. L'auteur de *la Caverne* et des *Bardes*, illustre dans son temps, est déjà loin de nous ; la musique a marché si vite depuis ! On lit peu ses partitions, et son nom si glorieux il y a un demi-siècle ne réveille qu'un écho affaibli dans l'esprit des générations nouvelles. Au contraire, l'étrangeté de la musique de Berlioz, certains fragments de son œuvre étonnamment réussis, le bruit qu'il aimait à faire autour de lui, sa critique amère, incisive, ses ardeurs, ses cris de paon, ses imprécations, ses colères, tout cela a passionné notre temps. De réactions en réactions, à travers les sifflets et les applaudissements, malgré des chutes aussi nombreuses que ses triomphes, et la mort aidant, l'auteur de *la Damnation de Faust* est parvenu à occuper l'un des premiers rangs dans l'estime et l'admiration publiques. Au milieu de ce grand mouvement de pensée,

1. H. Berlioz, *Mémoires*, comprenant ses voyages en Italie, en Allemagne, en Russie et en Angleterre. — Calmann Lévy, éditeur.

dans cette atmosphère de gloire, on a un peu oublié le point de départ. On sait bien, surtout depuis la publication des *Mémoires*, que Berlioz passa quelque temps au Conservatoire dans la classe de Lesueur. Mais ceux qui n'ont pas lu et observé n'aperçoivent dans ce fait qu'une rencontre, un lien accidentel et fortuit. Ils seraient volontiers portés à croire que Berlioz n'avait pris le titre d'élève de Lesueur que pour pouvoir se présenter aux concours de l'Institut.

Tout autre est la vérité : il sera aisé de s'en convaincre au cours de cette étude. Ce n'est pas seulement un professeur et un élève qu'il faut voir en Lesueur et Berlioz, mais bien un maître et un disciple. Ils n'ont pas simplement donné et reçu des leçons de musique : la parole du vieux réformateur, avidement recueillie par le jeune et fervent adepte, a exercé sur toute la carrière de celui-ci une énorme influence. Cette influence, Berlioz a beau la nier : elle est restée maîtresse jusqu'au dernier jour, d'autant plus incontestée qu'elle était inconsciente. Les dénégations du critique, le soin qu'il prend de montrer même dans ses jugements à l'égard de celui qui avait été son maître une excessive indépendance, ne prouvent rien : pour avoir lieu à l'insu du sujet, le phénomène

n'en est pas moins visible à l'œil de l'observateur.

Qu'on examine les œuvres, on verra entre Lesueur et Berlioz plus qu'une étroite parenté : une véritable filiation artistique. L'un a ouvert la voie que l'autre n'a fait qu'élargir et continuer. Le premier a indiqué le but ; ses moyens trop restreints, la faiblesse de ses premières études musicales, faites en un temps où l'enseignement de l'art n'existait pas dans notre pays, les usages, les préjugés de son époque ne lui ont pas permis de l'atteindre. A sa suite Berlioz s'est lancé résolûment dans la carrière ; malgré ses soubresauts, ses bonds de côté, il faut reconnaître qu'il a non seulement touché, mais parfois reculé les limites de l'art. Étant donnée la différence de génie, de culture et d'époque, il est facile néanmoins de reconnaître la plus réelle affinité entre le maître reconnu de l'école actuelle et celui qu'on a longtemps appelé le créateur de l'art religieux français. Le point de départ est le même, les théories se ressemblent beaucoup ; les procédés, — infiniment perfectionnés, il est vrai, par Berlioz, — sont cependant analogues.

La nature ne crée pas tout d'une pièce. Elle procède par transformations, par tentatives, par essais ; ce n'est que graduellement, après un

travail lent plusieurs fois repris et recommencé, qu'elle atteint la perfection du type. Avant de produire l'homme, elle a jeté sur la terre une infinité d'êtres plus ou moins parfaits, qui tous annonçaient et préparaient l'animal intelligent, roi de la création. Elle a fait naître le gigantérium, le dinantérium, puis le gorille, puis l'homme. De même dans l'ordre moral : l'humanité avance par degrés successifs, pas à pas ; chacun de nous est comme l'anneau d'une chaîne dont il ne voit pas les bouts. Il y a des séries d'intelligences comme autrefois il y a eu des séries de monstres. Il semble que, pour arriver à mettre au monde cet être génial et bizarre qui a nom Berlioz, un effort ait été nécessaire; cet effort s'est traduit par Lesueur, qui est comme la premièré fonte sortie du moule.

En somme, et pour résumer les observations qu'on vient de lire, Berlioz n'est autre chose qu'un Lesueur réussi, et Lesueur est un Berlioz manqué. Si Berlioz est le père de la génération actuelle, il est certainement permis de considérer Lesueur comme l'ancêtre de cette même génération ; et si Berlioz est Dieu, Lesueur assurément fut son prophète.

C'en est assez, croyons-nous, pour motiver une rapide esquisse de la physionomie de Jean-François Lesueur. Nous allons brièvement re-

tracer sa vie et ses travaux ; nous essaierons en même temps de déterminer son influence sur les destinées de l'art en général et sur la carrière d'Hector Berlioz en particulier.

I

Naissance de Lesueur. — Sa vocation se déclare à l'audition d'une musique de régiment. — Son éducation. — Les maîtrises. — Lesueur maître de chapelle.

Jean-François Sueur, Le Sueur ou Lesueur naquit le 15 janvier 1763 au Plessier, autrement dit Plessiel, petit hameau dépendant de la paroisse de Drucat, dans le comté de Ponthieu, sur la route qui mène d'Abbeville à Crécy. Ses parents étaient de pauvres cultivateurs, pour qui la musique, objet de luxe, divertissement des heureux, était chose inconnue. Les tristes psalmodies du lutrin à l'église de Drucat — laquelle n'avait pas d'orgue — et peut-être, entendu de loin, le chant grossier de quelques paysans attablés au cabaret, ce n'était guère pour éveiller chez lui le sens artistique.

Un jour que, dans un enclos peu éloigné de la route royale, le petit Jean-François vaquait à quelqu'une de ces menues occupations où les gens de la campagne emploient les enfants de son âge, ses oreilles furent tout à coup frappées d'une sensation extraordinaire. Un bruit singulier, harmonieux, et tel qu'il n'en avait jamais entendu de pareil, vibrait dans l'air. C'était une musique militaire qui traversait Drucat-Plessiel, rythmant de ses accords sonores la marche d'un régiment. « Mon Dieu ! s'écrie l'enfant stupéfait, *plusieurs airs à la fois !* » et vite il accourt afin de percevoir de plus près ce phénomène surprenant, cette merveille inouïe. La bande traverse le village ; à sa suite, au premier rang, Jean-François marchait, en proie à une émotion intense, exalté et comme enivré par ces sonorités inconnues. Il sourit aux notes criardes des hautbois, la voix grave des bassons emplit sa jeune poitrine, l'éclatante fanfare des trompettes lui fait bondir le cœur. Quelle joie, quel plaisir ! et que c'est beau, plusieurs airs à la fois ! Jean-François n'est plus sur terre ; il nage dans une atmosphère de félicité ; il aspire la musique à pleins poumons. Quel malheur qu'il soit si petit, et qu'il lui faille courir pour garder son rang, juste derrière ces deux reluisants bassins de cuivre qu'un brillant cavalier frappe de coups retentissants !

Le dernier accord s'est évanoui dans l'air, et l'on n'entend plus que le pas cadencé des soldats qui frappe sourdement la terre. Les gavroches du Plessiel, les paysans jeunes et vieux qui avaient suivi jusqu'alors, quittent le rang et retournent chacun chez soi. Le petit Lesueur ne s'en va qu'à regret; il ne peut détacher ses yeux de ces instruments aux formès bizarres, de ces musiciens attentifs au signe de leur chef. Mais voilà que le morceau recommence. Le jeune paysan n'hésite plus, il ôte sa veste et va: ses sabots à la main, pieds nus, pour mieux courir, car il s'est laissé distancer. Toujours devancé par les soldats que ses petites jambes ont de la peine à suivre, il s'arrête enfin et tombe épuisé, haletant, brisé d'émotion et de fatigue, ne pouvant plus marcher, ni parler, ni respirer, le cœur gonflé, et les muscles tendus encore vers la plaine où il croyait toujours entendre la voix multiple étrange et splendidement belle.

C'est ainsi qu'on le trouva le soir, couché dans les herbes du fossé, sur le bord de la grande route. Bruyante rumeur au Plessiel : réunion de parents et d'amis chez le père Lesueur, homme simple et bon, révéré dans son village à l'égal d'un patriarche. Les exclamations, les commentaires, les réprimandes vont leur train. « Il fallait enfermer le *piot*, disaient les commères et le

tincher bien fort pour lui apprendre à courre ainsi les champs ! » Un ami plus lettré émit l'avis qu'un tel événement était un sûr indice des desseins particuliers de la Providence sur l'enfant, et qu'il fallait le consacrer au service divin. C'est ainsi que Jean-François Lesueur, vers l'âge de sept ans, fut mis à la collégiale de Saint-Vulfran, à Abbeville, d'où il passa bientôt à la maîtrise d'Amiens.

Les maîtrises étaient, sous l'ancien régime, les seuls endroits de France où l'on enseignât la musique. Le royaume comptait environ cent trente cathédrales, presque autant de collégiales et un certain nombre d'abbayes pourvues chacune d'un corps de musiciens, à côté desquels se trouvait toujours une maîtrise, laquelle était destinée à fournir des sujets. Pour y faire admettre leurs enfants, les parents devaient signer pour eux un engagement, qui était, sauf exception, de dix années. Leur temps écoulé, les jeunes gens entraient soit au séminaire pour devenir prêtres, soit à la chapelle comme organistes ou chanteurs. Quelques-uns s'engageaient dans les régiments ; d'autres aussi, en assez grand nombre, allaient grossir les orchestres et les troupes de théâtre. Ainsi Dieu fournissait des armes à Satan, ce dont plus d'un saint ecclésiastique a gémi.

Il y avait donc alors en France environ huit

cents écoles de musique. Mais si les écoles étaient nombreuses, les bons maîtres étaient rares. Aucun lien d'ailleurs n'unissait ces groupes épars : point de direction générale, peu ou point de communications. On frémit en songeant à quel degré pouvait tomber une école aux mains d'un maître ignorant, et il y en avait beaucoup dans les provinces. « La faiblesse des études de Rameau, dit Fétis, exerça sur toute sa carrière une fâcheuse influence. Son harmonie, bien que forte et riche de modulations, fut toujours incorrecte, et jamais il ne comprit bien les avantages de la méthode pratique du contrepoint. » Ces observations, nous le verrons par la suite, peuvent être aussi justement appliquées à Lesueur. Mais pour qui connaît l'état de l'enseignement musical en France sous l'ancienne monarchie, les imperfections de ces maîtres n'ont rien d'étonnant. Tandis qu'en Italie et en Allemagne des conservatoires, des écoles entretenaient la tradition et formaient le goût musical, notre pays était, on peut le dire, plongé dans la barbarie. Aussi ne saurions-nous assez admirer des hommes tels que Rameau, qui, par la seule puissance de son génie et livré à ses propres ressources, a pourtant su écrire des œuvres capables de résister au temps et de nous ravir encore aujourd'hui par leur fraîcheur. Un peu de cette admiration doit

revenir au maître qui fait l'objet de cette étude. Pas plus que Rameau, Lesueur ne reçut une direction suffisante : il ne dut rien qu'à lui-même, il tira tout de son propre fonds. Ses œuvres musicales, son imagination seule les lui dicta : ses théories furent le fruit de ses propres méditations. Mais aussi ses ouvrages, comme ceux de Rameau, se ressentent du manque de procédé : les éléments matériels de l'art d'écrire lui font souvent défaut. Tandis que l'école allemande triomphait dans la musique symphonique proprement dite, nos compositeurs ignoraient l'art de développer une idée musicale. Les ressources du contrepoint, ils ne savaient pas s'en servir, les études nécessaires leur avaient manqué. Nous verrons plus tard ce qui résulta de ces circonstances à l'égard de Lesueur, et comment elles influèrent sur la direction de son talent.

Revenons à la maîtrise d'Amiens. Les études s'y partageaient entre deux objets : le matin la musique, enseignée par un abbé qui habitait la maison et était le compagnon des élèves ; l'après-midi le latin, pour lequel un prêtre de la ville venait faire la classe ; trois fois par semaine on sortait pour assister aux offices de la cathédrale. Lesueur embrassa avec une égale ardeur les deux genres d'études qui s'offraient à son esprit ; cependant, lorsqu'il fut assez fort pour apprendre les élé-

ments de la composition, le goût de la musique domina en lui. Il se levait la nuit pour travailler ses devoirs d'harmonie, prenant dès son jeune âge l'habitude de vivre sans sommeil, faculté précieuse qui devait plus tard lui permettre d'accomplir de prodigieux travaux. Mais ce précoce acharnement faillit d'abord lui être fatal. Menacé d'épuisement, on dut vers l'âge de quinze ans le traiter au lait d'ânesse. Puis la mue lui fit perdre sa belle voix de soprano ; il quitta la maîtrise pour entrer au collège d'Amiens, où il fit sa rhétorique et sa philosophie. C'est là, sur les bancs, qu'on vint le chercher pour lui offrir la direction de la maîtrise de Séez en Normandie. Il avait alors seize ans et demi.

Nous retrouvons bientôt l'abbé Lesueur — il avait été tonsuré et portait le petit collet — sous-maître à l'église des Saints-Innocents de Paris, prenant des leçons d'harmonie de l'abbé Roze, théoricien alors fameux ; puis, dans l'espace de quelques années, il parcourt sans guère s'y arrêter les maîtrises de Dijon, du Mans, de Saint-Martin de Tours. Enfin, dans les premiers mois de l'année 1783, il entre aux Saints-Innocents en qualité de maître de chapelle.

Il courait à cet époque un proverbe qui disait : « Musique des Saints-Innocents, la plus grande pitié du monde. » Mais cet axiome de la sagesse

parisienne avait tort. « Quelqu'un, dit-on [1], eut la curiosité d'aller à cette église le jour de la fête des Saints-Innocents pour savoir ce qui en était. Le chœur aux vêpres et à la messe était rempli de musiciens et d'instruments qui formèrent un concert si agréable qu'il semblait qu'on les eût fait venir exprès pour faire mentir le proverbe. Un chantre à qui cette personne en parla le lendemain lui dit qu'il y avait du malentendu et qu'au lieu de *musique* il fallait dire : « Massacre des Innocents la plus grande pitié du monde. »

Le poste de maître de chapelle aux Saints-Innocents était donc, en dépit du proverbe, des plus honorables. On ne l'obtenait pas sans mérite : ce ne fut qu'après un examen et un rapport favorable d'une commission dont on ne peut nier la compétence musicale, puisqu'elle était composée de Grétry, Gossec et Philidor, que Lesueur y fut nommé.

Ce n'est pas seulement à son église que jeune compositeur eut la bonne fortune de faire entendre sa musique. Il y avait alors à Paris une entreprise de concerts fondée par Philidor l'aîné sous le nom de *Concert spirituel.* On y jouait surtout de la musique religieuse, de préférence sur des paroles latines : à ces conditions seulement, le concert spirituel avait le privilège d'ou-

1. *Dictionnaire de Trévoux,* art. *Musique.*

vrir pendant la Semaine Sainte et les jours de grande fête où l'Opéra était fermé par ordre. En 1783, le directeur Legros, désireux de renouveler le répertoire, avait décidé de faire essayer à l'orchestre toutes les compositions qui lui seraient apportées. Excellente occasion pour le jeune maître de chapelle, qui, malgré tous ses travaux et ses pérégrinations, pouvait encore à cette époque être rangé parmi les génies inconnus. Il donna plusieurs ouvrages au Concert spirituel, entre autres une ode en musique composée sur des paroles de J.-B. Rousseau. Ce morceau obtint un plein succès ; il apparaît souvent sur les programmes, tantôt qualifié de *hiérodrame*, tantôt simplement appelé scène française. Expression dramatique, verve abondante et chaleureuse, telles sont les qualités que la critique put constater dans cette œuvre qui fit dire à Sacchini parlant de Lesueur : « Je ne connais pas en Italie deux maîtres de chapelle capables de l'égaler. » Cet éloge serait mince aujourd'hui, mais à cette époque et sortant d'une telle bouche, il prenait l'importance d'une consécration.

Lesueur avait rencontré à Paris un de ses anciens camarades, l'abbé Senneville, alors curé à Osangy, à quelques lieues de la capitale. Il allait quelquefois le voir à son presbytère. C'est là qu'il rencontra un employé de ministère, littérateur de

quinzième ordre, Dercy, auteur de plusieurs livrets d'opéra : « Pourquoi vous attarder dans des emplois obscurs à l'église, quand le monde et le théâtre vous offrent une si brillante carrière à parcourir ? Vous avez ce qu'il faut pour faire de très beaux opéras. Sacchini vous conseillera, au besoin vous aidera de son influence ; croyez-moi, laissez là les motets et travaillons pour la cour. Tenez, voici une pièce ; lisez-la, étudiez-la et mettez-y quelques-unes de vos belles inspirations. »

Ainsi parlait Dercy, et il fourrait dans la soutane de Lesueur un *Télémaque*, qui avait été destiné d'abord à Sacchini et dont celui-ci, tout entier à son *Œdipe*, ne pouvait s'occuper alors. Lesueur se mit avec ardeur au travail ; son opéra fut bientôt achevé. Ainsi que Dercy l'avait promis, la partition fut revue et corrigée par Sacchini, puis portée à l'Académie royale, où, selon l'usage, elle fut d'abord enfermée dans un carton.

« Les compositeurs de musique, dit quelque part un humoriste anglais, ressemblent beaucoup au tombeau de Mahomet, qui est placé entre le ciel et la terre. Ils sont également attirés par l'église et par le théâtre, et restent entre les deux. » Lesueur devait longtemps vérifier cette parole. Juste au moment où il finissait son opéra de *Télémaque*, la place de maître de chapelle à

Notre-Dame devenait vacante. Elle fut mise au concours, et il fut nommé.

Une fois à la tête de la première maîtrise de France, Lesueur se décida à tenter la révolution qu'il méditait depuis longtemps dans la musique d'église. Pour cela, il lui fallait, condition indispensable, un orchestre complet ; la métropole n'avait jamais eu que des violoncelles et des bassons. Il parla, se démena, fit agir ses amis, et enfin, grâce à l'entremise de M. de Breteuil, ministre au département de Paris et personnage d'une toute-puissante influence, obtint ce qu'il désirait.

Notre-Dame vit alors un spectacle tout nouveau. Les fêtes de l'Assomption et de Noël 1786, celles de Pâques et de la Pentecôte 1787 furent célébrées avec une pompe musicale inouïe. On vit des orchestres de cent musiciens se tenir dans le chœur et exécuter des oratorios durant l'office. L'église se remplit d'une foule bigarrée, bruyante, curieuse, plus avide de sensations musicales que du verbe divin. Tont cela ne fut pas sans choquer et même chagriner certaines personnes pieuses. Une guerre de brochures eut lieu ; les unes signalaient « comme un scandale et une abomination d'avoir attiré les gens de spectacle dans la première église pour y chanter pendant la célébration de nos redoutables mys-

tères ». D'autres plus portés à l'indulgence, faisaient remarquer que « les musiciens et acteurs de l'Opéra ne sont point excommuniés; ce sont seulement les *comédiens*. Remarquez que messieurs de l'Opéra sont de l'*Académie royale de musique*, qui est proprement la musique du roi et leur vrai titre ». Dans Notre-Dame même, pendant les cérémonies, des protestations se faisaient jour ; on entendait dire à une femme du peuple : « Si les *opérateurs* — elle voulait dire les artistes de l'Opéra — viennent s'emparer de l'église, les chrétiens n'y viendront plus. »

La division était au chapitre métropolitain comme dans le public : un grand nombre de chanoines désapprouvaient fort ce déploiement de musique, qu'ils payaient, après tout, de leurs deniers, et se seraient bien passés d'un tel surcroît de dépense. Quant à l'archevêque, M. de Juigné, ce qui le scandalisait surtout, c'était la voix de soprano de l'acteur Murgeon. Il s'apaisa pourtant lorsqu'on lui eut expliqué que cette voix n'avait rien de factice, mais qu'elle était l'œuvre de la nature, qui avait traité Murgeon en privilégié, lui donnant, avec tous les attributs de l'homme, une magnifique voix de femme.

Ceux qui dirigeaient alors l'opinion, les littérateurs, les journalistes les critiques, soutinrent Lesueur de toutes leurs forces. Marmontel, Lacé-

pède, l'abbé Aubert prodiguèrent au jeune compositeur les encouragements. Il eut pour ennemis les entrepreneurs du Concert spirituel, pour qui les cérémonies de Notre-Dame, naturellement gratuites, constituaient une sérieuse concurrence. On voulut en détourner les gens de la cour ; on disait en parlant de la cathédrale l'*Opéra des gueux*. Pourtant la reine Marie-Antoinette y vint, et manifesta une grande admiration pour la nouvelle musique. Après l'exécution, elle fit appeler Lesueur, lui promit de le nommer maître de la chapelle royale. Il devait l'être en effet, mais après quels terribles événements !

Nous allons nous arrêter un instant pour examiner de près la tentative artistique de Lesueur. Elle est longuement expliquée dans une série de brochures qu'il publia en 1786 et 1787, en même temps qu'il faisait exécuter ses oratorios à Notre-Dame. Lorsque, analysant ces brochures, nous aurons approfondi la théorie, nous en verrons l'application dans une messe de Noël, composée à la même époque, mais publiée beaucoup plus tard, en 1826. Le lecteur remarquera la grande distance qui sépare ces deux dates : elle prouve surabondamment la constance et la fermeté des principes de Lesueur. C'est même un des traits de son caractère que cette unité de vues, cette obstination dans les

mêmes idées, et c'est pour cela que nous y insistons. On peut dire qu'il s'est révélé très jeune, puisqu'il n'avait que vingt-trois ans lorsqu'il fut nommé maître de chapelle de l'église métropolitaine de Paris. Tel il apparut d'abord, tel il resta. L'ouvrage qu'il écrivit au premier jour eût pu être son testament. Quand il est mort, il n'avait pas changé un iota à ses doctrines de jeunesse. Engagé dans des recherches parfois chimériques, il persévère toute sa vie dans les mêmes sentiments. Des révolutions musicales presque aussi nombreuses que les révolutions politiques — et l'on sait s'il en a traversé de Maurepas à Louis-Philippe — n'ont pu ébranler sa conviction ; l'esthétique qui avait inspiré ses premiers travaux à la maîtrise de Notre-Dame devint la base de son enseignement au Conservatoire. Cela vaut donc que l'on s'y arrête. Nous prions le lecteur de ne pas s'effrayer de la discussion à laquelle nous allons nous livrer. Nous lui ferons grâce des détails purement techniques, des abstractions par trop arides ; même ainsi abrégées, les brochures de Lesueur peuvent fournir la matière d'un assez long chapitre.

II

Exposé d'une musique une, imitative et particulière. — La musique à programme. — Le rythme et l'expression rythmique. — L'unité. — *Plan pour la messe de Noël.* — *Oratorio de Noël.* — Véritable caractère de la musique de Lesueur, commun à celle de Berlioz.

Ouvrons au hasard le volume qui les contient. Nous tombons sur un opuscule ainsi intitulé :

Exposé d'une musique une, imitative et particulière à chaque solennité ; où l'auteur, à la suite de ce qu'il a déjà publié à ce sujet, donne à ceux de ses élèves qui se destinent à composer la musique de nos temples les préceptes qu'il leur a cru nécessaires pour mettre le plus de POÉSIE, *de* PEINTURE *et d'*EXPRESSION *possible dans leurs ouvrages. Il donne aussi le* PLAN

d'une musique propre à la fête de l'Assomption;— suite de l'essai de M. Lesueur, maître de chapelle de l'église de Paris.

Le lecteur a sans doute remarqué déjà les mots soulignés dans ce titre très développé : *expression*, *peinture*, *poésie*, voilà les objets vers lesquels Lesueur dirige ses efforts. D'autres donneront la première place à la structure des morceaux, à la symétrie des développements. L'auteur de *l'Essai* passe tout cela sous silence. Pour lui, la musique doit avant tout exprimer et peindre ; son but suprême est *l'imitation*. Quelques mots ne seront pas inutiles sur ce sujet, qui est le cheval de bataille de notre auteur et la pierre angulaire de son système.

Il y a différentes manières d'entendre la musique, presque aussi nombreuses que le peuvent être les divers tempéraments modifiés par l'éducation, l'étude, le travail poussé dans tel ou tel sens.

Certains auditeurs, séduits par la poésie du son, par le charme du dessin ou la force de la contexture harmonique, ne voient dans la musique que son revêtement, et ne demandent rien autre chose au compositeur que de produire des successions qui satisfassent un certain goût et de certaines conventions. Pour eux, une symphonie est un palais enchanté construit avec des notes, lesquelles sont arrangées d'après une

symétrie supérieure et divine. Ils parcourent avec volupté cette demeure céleste, admirant l'élégance fluidique des colonnades, la grâce aérienne des portiques, l'art merveilleux des détails, l'aspect imposant de l'ensemble. Jouissance d'artiste s'il en fut, et qui ressemble à un rêve surnaturel où les lois de la plus pure logique trouveraient une réalisation sensible.

Mais toutes les imaginations, tous les cerveaux ne sont pas faits de même. D'autres musiciens ou amateurs de musique goûtent peu ce genre de contemplation, ou bien il ne leur suffit pas. Pour ces personnes, la musique n'est rien si elle n'exprime pas un objet, un sentiment déterminé. Le dessin mélodique le plus ravissant, les harmonies les plus fortes ou les plus suaves les laisseront froides, si elles ne peuvent les rapporter à une sensation, les appliquer à une image. Peu soucieux de la symétrie ou de la pondération symphonique, ces auditeurs demandent avant tout *ce que cela signifie*. Et si l'on cherchait auprès d'eux une définition de la musique, ils répondraient que c'est une langue destinée à compléter, à renforcer, à suppléer le langage ordinaire.

Inutile de dire que Lesueur appartenait à cette dernière catégorie. Peu initié, grâce à l'éducation hasardeuse que l'on sait, aux beau-

tés de la musique pure, ignorant et par conséquent dédaigneux du développement symphonique, il n'était guère enclin à goûter la jouissance esthétique pure.

Et, du reste, pouvait-il en être autrement?

Les admirables compositions de Sébastien Bach, peu répandues en Allèmagne, à cette époque, étaient chez nous parfaitement inconnues. Haydn et Mozart n'avaient pas encore produit leurs chefs-d'œuvre, ou bien leurs travaux n'avaient pas dépassé les frontières de la patrie allemande. Quant aux beaux modèles de l'école italienne que Rameau avait pu étudier dans ses voyages, Lesueur, de Drucat-Plessiel à Paris, même en passant par Le Mans et par Dijon, n'eut pas, il faut le croire, la bonne fortune d'en rencontrer. Le goût, barbare à cette époque, de la nation française n'avait enfanté dans ce genre que des productions sans valeur, la grande symphonie était encore à trouver.

Peu satisfait de ce qu'il connaissait, porté par la nature de son esprit à longuement réfléchir et à déduire, Lesueur dut se poser de très bonne heure ces questions :

Quelle est l'origine de l'art?

Quel est son but?

La musique pour la musique, la combinaison pour la combinaison en vue d'arriver à une

forme qui existât par elle-même, reposant sur les éléments esthétiques les plus simples, voilà ce qui ne pouvait entrer dans sa pensée.

Il lui fallait donc trouver une raison d'être à cet art qui ne la trouvait pas en lui-même, art sublime pourtant dans sa magnificence, puissant dans ses effets, que le maître de chapelle cultivait avec amour et auquel il avait voué toutes les forces vives de son intelligence, toutes les ardeurs de son être passionné. On se représente volontiers ce jeune homme, nature inquiète, mais contenue, à la fois prompte et obstinée, passant à réfléchir les longues heures que la vie de province laisse inoccupées, et promenant sur les remparts de la ville ou sous l'ombrage des mails sa constante méditation. Son profil accusé et fin rappelle les traits de certaines médailles antiques ; les plus nobles pensées se lisent dans le rayonnement de son front, l'éclair qui luit dans son regard dit sa résolution ardente. Sa main feuillette avec avidité les ouvrages des philosophes ; il a déjà, dans sa fièvre de savoir, parcouru tous les traités ou manuels de musique, depuis Plutarque jusqu'au père Catel et à Jean-Jacques Rousseau. Puis tout à coup, fatigué de subtilités, dépité dans sa recherche, il jette au loin les livres, monuments d'orgueil et d'impuissance. Il tourne le dos aux bibliothè-

ques, et décidé à fuir les hommes et leurs inutiles réunions, franchit les portes de la ville. Il va par la route, au hasard, puis s'enfonce dans les chemins isolés, gravit les collines, amoureux des grands spectacles et des larges horizons, et perdu dans l'immensité des plaines ou dans la profondeur solitaire des bois, il tente, rêveur acharné, d'arracher à la Nature le secret que toute la science des philosophes n'a pu lui révéler.

Quand il vint à Paris, en 1783, l'abbé Lesueur avait son siège fait. Il avait trouvé le fil conducteur qui devait le guider à travers les obscurités de l'esthétique et les difficultés de l'art. Il proclame hardiment son principe et dit : l'objet de la musique doit être *l'imitation*. Il crie à ses élèves : exprimez, peignez ; plus de barrières ; que la poésie, que le pittoresque ne soient plus l'apanage des littérateurs et des peintres, que le compositeur embrasse tous les arts dans une même étreinte ; la musique sera expressive, dramatique, imitative. Et le voilà qui se lance dans des dissertations sans fin sur les limites et la puissance respective de la sculpture, de la peinture, de l'éloquence, de la déclamation, qu'il appelle toutes à son secours. Les comparaisons, les images abondent tirées des arts plastiques : jamais, à propos de musique, on n'avait tant parlé peinture. Enfin, joignant

l'exemple au précepte, il donne lui-même le premier spécimen de symphonie pittoresque, il invente la musique dite imitative ou *musique à programme*.

Nous n'exagérons rien : voici les premières lignes de la brochure dont nous avons plus haut donné le titre :

» Il est nécessaire, pour suivre les plans raisonnés d'une composition musicale *une, imitative*, de connaître les intentions dramatiques du musicien. C'est pour cette raison qu'il est forcé de les publier, pour l'intelligence du plan raisonné de cette musique.

»... Si vous ne concevez pas d'abord l'idée d'un peintre, vous avez le temps de raisonner et de la chercher, puisque son tableau est immobile et fixement arrêté sous vos yeux. Il n'en est pas de même de la musique, surtout quand le compositeur s'efforce de la rendre continuellement imitative. Pendant que l'auditeur cherche la situation, et à comparer les intentions, les motifs du chant et de la symphonie, le passage est déjà fait ; le tableau musical a fui pendant l'exécution, et ne vous laisse plus le temps ni de raisonner, ni de chercher ce qu'il représente.

» Il est donc utile d'exposer pourquoi on doit rendre la musique imitative, et d'expliquer ensuite comment on la rend telle. Quand le

pourquoi et le *comment* sont développés suffisamment; quand toutes les intentions sont expliquées; quand le tableau musical et les situations sont d'abord peintes dans l'imagination, la musique alors consomme l'ouvrage, et agit sur les sens déjà disposés à l'émotion du plaisir qu'elle procure. »

Et, en effet, chaque fois qu'il faisait entendre un oratorio, Lesueur avait soin de publier et faire distribuer une brochure explicative contenant, avec quelques discussions théoriques, le plan de l'ouvrage qui allait être exécuté. Non sans raison, car ses œuvres fourmillent d'intentions absolument étrangères à la musique, et sûrement elles n'eussent pas été comprises sans ces sages précautions.

On le voit : rien de nouveau sous le soleil. La musique à programme n'est pas une invention de notre siècle; et lorsque Berlioz, revenant de Rome, faisait jouer au Conservatoire sa *Symphonie fantastique*, pour laquelle lui aussi avait eu soin d'écrire un livret explicatif, il n'était pas peut-être aussi inventeur qu'on le pense généralement. Et depuis, quel abus de ce genre de manifestations! quelle avalanche de programmes, d'explications, de légendes! et aussi que d'ouvrages où, à force de poésie et de peinture, il ne reste plus de musique!

Ce genre a pourtant ses partisans, nous dirons même ses fanatiques; il a d'ailleurs produit des œuvres magnifiques, en tête desquelles se place la *Symphonie pastorale* de Beethoven. Mais qu'on veuille bien y regarder : les intentions pittoresques et les détails d'imitation ont-ils empêché Beethoven d'écrire une véritable symphonie? Non; l'idée musicale est présentée et développée de telle sorte que, même en dehors du programme et sans aucune idée d'application extérieure, l'auditeur peut écouter et suivre un morceau de musique pure, d'une grandeur admirable, d'une construction solide et riche. D'ailleurs, lisez la légende : *1er morceau : Exposition des sentiments à l'aspect d'une campagne riante.* Ainsi, l'immortel auteur des symphonies n'a pas eu la prétention de nous peindre la campagne, les bois, les maisons, les prés, mais seulement d'exprimer les sentiments qui s'emparent de nous à l'aspect de la nature, devant l'horizon élargi, en face de l'immensité du ciel. Il l'a fait avec des moyens musicaux, et il n'a pas cru devoir, sous prétexte de couleur ou de pittoresque, se priver des éléments primordiaux et éternels de l'art : la mélodie, l'harmonie, le rythme. De même pour les autres œuvres de ce grand homme. On dit que très-souvent il bâtissait dans son imagination un poème qui

l'aidait à composer et qui donnait à chaque pièce la rare unité et la puissance de sentiment qui caractérisent ses admirables ouvrages. C'est ainsi qu'il écrivit la *Symphonie héroïque* sous l'impression des victoires de Bonaparte; c'est ainsi qu'il nous a laissé plus d'une sonate et d'un quatuor dans lequel, à travers la trame musicale, un drame intime se laisse entrevoir. Mais est-ce là ce qu'on peut appeler de la musique imitative ? Ces préoccupations de l'auteur l'empêchent-elles de construire toujours un véritable morceau de musique ? Ont-elles jamais remplacé dans son esprit la recherche de ce qui constitue et constituera toujours une pièce symphonique ? L'auditeur ne suit-il pas l'exposition et le développement du thème aussi bien quand il ignore les intentions du compositeur que quand il les connaît ? D'ailleurs, dans tous ses ouvrages, Beethoven, artiste profond et supérieur, n'essaie jamais de nous peindre autre chose que des sentiments, des états de l'âme, point la nature extérieure. Qu'il y a loin de là à cette symphonie dans laquelle on voit se dérouler les rêves d'un Lélio en proie au cauchemar! ou à cette autre dans laquelle le dernier spasme de Roméo étire et tord les intestins de l'auditeur! Loin aussi de là aux compositions de

Lesueur, qui le premier mit en pratique ce système d'imitation, pour qui le pittoresque était tout, et qui sacrifia tellement au programme, qu'il le jugeait absolument indispensable à l'audition et à la compréhension de ses œuvres!

Ajoutons encore ceci : Beethoven a écrit des morceaux imitatifs et pittoresques une fois par hasard; de même Haydn, dans *la Création*, s'est vu amené à imiter le cri de plusieurs animaux. Au théâtre, lorsque les paroles ou la situation y donnent prétexte, les compositeurs de toutes les époques se sont plu à reproduire les bruits de la nature, les ruisseaux, le vent, le tonnerre. N'entendez-vous pas le cri de l'âne au milieu de l'ouverture du *Songe d'une nuit d'Eté*, que Mendelssohn a écrit pour accompagner la représentation de la fantaisie de Shakespeare? Mais ce n'est là qu'un hors d'œuvre; le morceau vit sans cet épisode, il est complet. Le scherzo de ce même ouvrage représente la danse des elfes et des sylphes ; on peut dire que c'est un chef-d'œuvre au point de vue de la description. Mais n'est-ce point en même temps un morceau symphonique digne, en dehors de toute application poétique, de servir de modèle? On ne voit pas d'ailleurs Mendelssohn insérer des programmes en tête de ses symphonies, pas plus que ne l'avaient fait Mozart et les autres maîtres du genre.

Seul au milieu de tous ces grands hommes, Lesueur a fait de la musique picturale non pas un accident dans sa carrière, mais le fond même de son œuvre. L'imitation est pour lui, non pas un moyen secondaire dont on se sert à l'occasion, mais le but principal de l'art. Le livret plus ou moins explicite, plus ou moins détaillé, lui paraît inséparable de toute exécution musicale; une symphonie sans programme n'éveille en lui que des sensations vagues, une émotion sans objet.

Voilà pour le maître. Quant à l'élève, on peut dire aussi que Berlioz est le seul qui ait complètement suivi Lesueur dans la voie que celui-ci avait tracée. Il ne connaît pas d'autre procédé de composition que le pittoresque. On ne voit pas Berlioz travailler sans programme, sans poème. Depuis l'ouverture du *Corsaire*, un de ses premiers essais, jusqu'à la symphonie de *Roméo et Juliette*, qui est probablement ce qu'il a écrit de plus parfait au point de vue musical, il a toujours usé du même moyen. Non seulement le livret lui est nécessaire pour composer, mais il le croit aussi nécessaire à l'auditeur pour l'initier à sa musique et le faire entrer dans l'esprit de la composition. Et en effet, il y a telle page de son œuvre où nous défions le musicien le plus délié de trouver un plan musical; tout l'ef-

fet de ces pages consiste dans l'expression du sentiment poétique ou du drame supposé sous l'exécution symphonique. Supprimez le programme, et jouez ces fragments à des auditeurs non prévenus : qu'en sortira-t-il autre chose que le vide et l'ennui, un ennui d'autant plus grand pour celui qui écoute qu'il sera meilleur musicien, et qu'il cherchera dans le morceau ce qui n'y est pas ? C'est même ce qui explique, sans qu'on ait besoin de faire intervenir de mauvais sentiments tels que la haine sans cause, la jalousie sotte et l'envie, c'est ce qui explique comment la plupart des musiciens, du vivant de Berlioz, étaient hostiles à ses œuvres, tandis qu'elles excitaient souvent l'enthousiasme des peintres, des sculpteurs, et que plus d'un littérateur de mérite, Henri Heine, George Sand et d'autres, lui avaient voué une admiration sans bornes.

Mais revenons à l'analyse de l'*Exposé d'une musique imitative*. Nous passerons, sans nous y arrêter, sur plusieurs chapitres relatifs au rythme. Lesueur croyait fermement que la musique pouvait renouveler ses formes rythmiques en empruntant à la poésie de l'antiquité ses mètres et sa mesure. Toute sa vie il se livra, dans ce but, à des recherches sur la musique antique, sur la mélodie et l'harmonie des Grecs,

leurs tons, leurs modes, leur instrumentation.

M. X. Boisselot, compositeur, gendre et seul héritier de Lesueur, doit publier prochainement des mémoires laissés par son beau-père, et où sont consignés les résultats de ces recherches. Quoique les travaux de Lesueur aient embrassé l'histoire entière de la musique, nous savons par M. Boisselot que la plus grande partie du livre qu'il a laissé se rapporte à la musique de Grecs. C'était là l'objet favori des méditations du maître. Il était persuadé que l'antiquité avait connu toutes les ressources de la musique, et, en l'absence de preuves que personne ne peut donner, il cherche à appuyer son dire sur toutes sortes de raisonnements.

Des travaux considérables accomplis en ces derniers temps ont eu beaucoup de peine à jeter quelque jour sur cette obscure question. A l'époque où vivait Lesueur, l'érudition était loin d'avoir atteint la puissance d'information que nous lui voyons aujourd'hui. Les sources étaient peu connues; on n'avait guère l'habitude d'y remonter. Dans l'ignorance où l'on était des faits véritables, on raisonnait sur des hypothèses. Ces hypothèses acceptées par tous, on en tirait des déductions à perte de vue, sans même prendre la peine de vérifier si la base sur laquelle l'on étayait toute cette série de jugements était solide.

Lesueur était un savant, mais seulement comme on l'était alors; rien d'étonnant à ce qu'il se soit trompé, si tant est qu'il ait fait fausse route. Comme personne, à son époque, ne pouvait lui prouver qu'il avait tort, il est resté inébranlable dans ses convictions, et s'enfonçant de plus en plus dans sa chimère, il prétend renouveler la musique moderne en lui infusant les rythmes de la poésie antique. De nombreuses pages dans son *Essai*, écrit en 1785, sont consacrées à prouver :

« Que la musique pourrait acquérir un nouveau moyen d'imitation en empruntant dans le corps de ses mesures les divers rythmes des Grecs. »

« Les qualités dominantes de ma musique, dit quelque part Berlioz[1], sont l'*expression passionnée*, l'ardeur intérieure, *l'entraînement rythmique* et l'imprévu. »

On voit que ces deux qualités essentielles : l'expression et le rythme, tenaient une grande place dans les préoccupations de l'auteur de *la Damnation de Faust*. De même Lesueur, après avoir assuré que l'expression est le suprême but de l'art, voit aussi dans le rythme l'un des plus puissants moyens d'action de la musique. L'in-

1. *Mémoires*, p. 461.

tention est la même chez les deux maîtres; seulement là où Berlioz s'applaudit d'avoir réussi, Lesueur ne fut jamais satisfait; il sentait qu'il lui manquait toujours quelque chose. C'est que, trop adonné à l'érudition, il cherchait en arrière; Berlioz, plus véritablement novateur, chercha en avant et trouva.

Pourtant les travaux de Lesueur sur le rythme ne furent pas infructueux. Il fut un des premiers qui réclamèrent de la poésie lyrique une cadence plus parfaite et qui lui permît de mieux s'adapter au chant. Il ne cessait de citer comme modèles les poètes italiens, dont les vers s'encadrent si franchement dans la mélodie. Nous avons fait de grands progrès sous ce rapport : le vers rythmique, tant réclamé par Castil-Blaze, commence à entrer dans les habitudes, et nos librettistes d'aujourd'hui le manient avec élégance. Il en était tout autrement au XVIIIe siècle, et les défauts de la poésie, qui entravait la musique bien plus qu'elle ne l'aidait, avaient vivement frappé Lesueur.

« Pourquoi, disait-il[1], notre langue, déjà si riche de tant de chefs-d'œuvre littéraires, n'aurait-elle pas aussi son rythme poétique particulier au chant, préparé pour la mélodie vocale

1. Ducancel, *Mémoires pour Lesueur*.

qu'il doit recevoir?... Il faut créer en France une rythmopée poétique susceptible de se marier sans peine avec la rythmopée musicale, sans quoi il n'y a point de chant parfait. »

De ce côté Lesueur est très moderne. Il l'est aussi complètement par sa conception de l'unité dans l'œuvre d'art et du style. Ainsi, la musique religieuse, selon lui, devait être *une*, *imitative* et *particulière*, c'est-à-dire que chacune des messes que le maître de chapelle composait pour les quatre fêtes de l'année ne devait être bonne que pour ce jour-là ; il fallait qu'elle rappelât l'événement qui était l'objet de la solennité, et le peignît de façon à faire naître dans le cœur des fidèles des sentiments analogues à la cérémonie. Ainsi, chaque messe devenait une sorte de drame sacré — de hiérodrame ou d'oratoire, pour parler comme on parlait alors, — où l'imagination du maître de chapelle se donnait carrière. Malheureusement tout cela se passait pendant l'office divin ; le texte liturgique s'imposait au compositeur. Lesueur rêvait autre chose ; il eût voulu faire lui-même les paroles, imaginer des scènes, écrire des hymnes, être à la fois le poète et le musicien de ces nouveaux mystères.

« Oh ! s'il était permis au musicien de composer ses paroles ! Dieu ! que ne pourrait-il pas faire ! quel vaste champ ! quelle mine féconde

où l'on n'aurait point encore fouillé! quels grands sujets! quelle immense carrière où ne serait encore entré aucun athlète! enfin quels effets surprenants et au-dessus de l'humaine imagination[1]! »

D'autres plus heureux ont pu depuis composer des oratorios, la bride sur le cou et dans la plénitude entière de leur indépendance artistique. Notre siècle permet tout. Les ouvrages des nouveaux venus dépassent-ils, en effet, l'humaine imagination? *L'Enfance du Christ*, par exemple, réalise-t-elle le prodige qu'entrevoyait Lesueur? Lui seul eût pu le dire; mais, nouveau Moïse, il aperçut de loin la terre promise de la liberté, il ne lui fut pas donné d'y entrer; au milieu des liens qui l'étreignaient de tous les côtés, il lui était interdit de se mouvoir. Il ne pouvait oublier en effet, que, maître de chapelle, ses œuvres devaient s'exécuter dans une église et pendant les cérémonies du culte catholique; partant, il était astreint à certaines paroles sacrées dont personne ne lui eût permis de s'écarter. Il lui fallait toujours, à Noël comme à Pâques, qu'il célébrât l'Assomption de la Très Sainte Vierge ou l'Ascension de Notre Seigneur Jésus-Christ, faire chanter la messe, composer un *Kyrie*, un *Gloria*,

1. *Exposé d'une musique une, etc.*

un *Credo*. Or, dans son idée, l'esprit, le caractère de chaque messe devaient être différents et varier chaque fois avec l'esprit, le caractère de la solennité du jour. De même que les prédicateurs et orateurs chrétiens détournent quelquefois leur texte de son sens littéral pour l'appliquer à certaines circonstances particulières, de même il variait ces paroles latines de mille façons. Forcément les mots *kyrie eleison, credo in unum Deum* revenaient toujours sous sa plume, mais chaque fois ils s'accommodaient à un dessin spécial, à un objet nouveau. « Les paroles de l'Église mises en musique, dit-il, peuvent être comparées aux habits sacerdotaux qui, sans changer de formes, prennent cependant une couleur particulière à chaque solennité [1]. »

Un de ses moyens favoris pour arriver à son but était celui-ci, qui lui appartient en propre et qu'il a absolument inventé. Nous avons dit que, dans son système, le drame sacré composé par le maître de chapelle se développait à côté du culte, s'appliquant les paroles liturgiques. Pour mieux fixer les idées de l'auditeur, Lesueur n'avait trouvé rien de mieux que d'introduire dans son tissu musical des cantiques ou airs populaires de circonstance, dont la mélodie universellement con-

1. *Exposé, etc.*

nue devait rappeler de la façon la plus précise l'événement qu'il s'agissait de célébrer. Ainsi, le jour de Noël, il établissait son *Gloria in excelsis* sur un mouvement de marche qui représentait, disait-il, les bergers allant vers la crèche, et pour que son intention ne passât point inaperçue, il faisait entendre dans le fond de son orchestre le vieux noël : *Où s'en vont ces gais bergers ?* Le jour de Pâques ce sera différent : le *Gloria* sera précédé de tout un prélude instrumental ; dans ce prélude seront rappelés les motifs qui dans un motet entendu la veille étaient destinés à peindre les diverses circonstances de la résurrection, après quoi le chœur des justes sortis des limbes pour faire cortège au Rédempteur, entonne l'hymne : *Gloria in excelsis !* Puis procédant toujours par des rappels qui font de l'oratorio tout entier un seul et même morceau, le compositeur donne la parole tantôt à la Sainte-Vierge, tantôt à Marie-Magdeleine ou aux Apôtres, tandis que le chœur des fidèles répond : « Je crois, je crois en Dieu ! »

Lesueur insiste beaucoup sur l'unité, qui est, avec l'imitation, sa théorie favorite. « Si un compositeur, dit-il, dans une messe qu'il destinerait à être exécutée le jour de Pâques, composait sur le *Kyrie* une musique qui peindrait (comme on l'a fait souvent) des personnages gémissants,

accablés sous leurs maux, garderait-il les convenances? Cette peinture conviendrait-elle au jour de Pâques, au jour où le Rédempteur vient les délivrer? » Nous voudrions pouvoir citer tous les passages de l'*Essai* où cette idée est développée ; le lecteur en tirerait cette conviction que Lesueur a vu très loin dans l'avenir. En effet, transportez ces théories hors de l'Église, appliquez ces procédés au théâtre ; ne sont-ce pas des principes analogues qui ont donné naissance au *Prophète*, et surtout à *Lohengrin* et aux *Niebelungen?*

On juge si tout cela devait paraître extraordinaire en 1786. Comme tous ceux qui apportent avec eux quelque chose de nouveau, notre abbé fut combattu à outrance. On l'accusa d'avoir emprunté une plume étrangère pour écrire ses opuscules théoriques. Il s'en défend à plusieurs reprises avec acharnement. Aujourd'hui, un musicien écrit sur son art, il vivra même du produit de ses articles, on ne voit rien là que de très naturel. Il n'en était pas de même il y a cent ans ; à part les traités didactiques ou de rares et courtes préfaces, les maîtres jusqu'alors ne s'étaient guère risqués à écrire sur du papier qui ne fût pas réglé. Les musiciens, très ignorants d'ailleurs à cette époque, — il faut le reconnaître, — passaient pour des êtres incapables de raisonnement et de litté-

rature. Un musicien, disait-on, ne fait et ne doit faire que de la musique. A quoi Lesueur répondait : « Le titre de compositeur fait donc naître dans certains esprits une idée bien chétive ? Un musicien, disent-ils, ne peut pas citer les auteurs latins. — O Cicéron ! ô Quintilien ! il nous a donc été défendu de fréquenter les maisons d'éducation, et d'y apprendre à converser avec vous ! »

Et il part de là pour étaler l'érudition la plus vaste, eu égard, du moins, à son époque. Il y a de tout dans son volume, même de la philologie et des discussions étymologiques [1]. Quant aux citations latines, elles foisonnent. On en trouve à chaque page, et nous ne connaissons guère que Berlioz qui en ait fait depuis une aussi grande consommation. Seulement l'auteur des *Troyens* se bornait à citer Virgile ; Lesueur met également à

1. Ainsi, à propos du mot *air*, signifiant morceau de musique, Lesueur veut qu'il ait pour origine le latin *aera*, qui signifie nombre, et non le mot *aer* atmosphère. Les Romains, dit-il, employaient indifféremment *aera* ou le pluriel de *numerus*. *Numeros memini si verba tenerem* (VIRGILE, *Bucoliques*), pour signifier le rythme et la mélodie. Cette étymologie inventée, ou du moins préconisée par Saumaise, a été rejetée par Ménage (*Dict. étym.*) à cause de l'italien *aria*, et il n'en est plus question chez les philologues modernes. Mais n'est-elle pas vraisemblable et le mot italien *aria* n'a-t-il pas lui-même son étymologie naturelle dans le latin *aera* ?

contribution tous les auteurs de la latinité classique.

L'*Essai sur la musique une et imitative* est d'ailleurs écrit avec verve, avec chaleur, surtout dans certaines parties. On y peut relever seulement une imitation par trop visible du style de Jean-Jacques Rousseau. Les exclamations y abondent, ainsi que les apostrophes à la Nature, aux âmes sensibles, au cœur humain. On y lit des phrases comme celle-ci :

« O sensibilité, feu sacré émané de la Divinité même ! toi dont le flambeau seul allume le génie ! » Et plus loin : « O toi qui, comme une amante fidèle, accompagnes sans cesse le vrai génie, douce Humanité... Ce n'est que lorsque tes charmes, tes attraits irrésistibles auront fait palpiter le compositeur, l'auront enflammé, l'auront ravi, qu'il sera capable d'exprimer avec énergie l'indulgente pitié, la bonté du cœur, la grandeur d'âme, l'amitié désintéressée. » Enfin, dans une prosopopée proche parente de celle de Fabricius, l'auteur de l'*Essai* évoque le génie de Pergolèse et fait tenir au maître un long discours. Tout cela, à vrai dire, nous paraît un peu factice, à nous, lecteurs du dix-neuvième siècle ; cette déclamation a bien passé de mode ; ce ton oratoire, surtout dans un livre de théorie — qui est aussi, il est vrai, un livre de polémique, — ne serait

plus de mise de nos jours. On n'en prend pas moins intérêt à des pensées ainsi exprimées ; le feu qui anime ces pages, se reflétant dans chaque mot, témoigne, chez celui qui les a écrites, d'une âme sincère, tendue vers les grands objets, et pleine d'un noble enthousiasme pour le but le plus élevé de l'art.

La guerre de brochures continuait toujours ; dans un pamphlet sans nom d'auteur et daté de l'*Isle des chats fourrés*, l'invective artistique atteignait les dernières limites. Lesueur répondait à ces attaques :

« J'avertis ceux qui se sont amusés à faire imprimer des diatribes sur mes ouvrages, que je ne leur répondrai point : 1° Parce qu'ils gardent l'anonyme ; 2° Parce que le temps que je passerais à leur répondre, j'aime mieux l'employer à continuer des travaux qui ont déjà paru agréables au public. Les idées qui viennent heurter celles qui sont déjà reçues ne peuvent jamais prospérer tranquillement ; elles amènent des combats, multiplient les contradictions : je n'ai point assez de loisir pour me livrer à ce genre d'escrime ; c'est un exercice auquel je ne me sens ni aguerri par l'usage, ni porté par caractère. Les cris qui se font le plus entendre, et les sophismes les plus hardiment prononcés, sont aux yeux de la multitude souvent les seules, et quelquefois les meilleures

raisons. C'est finalement un métier qui, dégénérant d'ordinaire en insultes, exige ou trop d'apathie pour les souffrir, ou trop de grossièreté pour les repousser. »

Voilà certes de belles et nobles paroles. Mais Lesueur, se livrant à cet accès d'éloquence hautaine, nous fait l'effet d'un homme qui, rencontrant une vipère, s'arrêterait pour lui manifester son mépris. Pendant que l'homme discourt, le reptile le mord au pied.

Nous raconterons tout à l'heure comment Lesueur quitta Notre-Dame, d'où le chassèrent de ténébreuses intrigues; arrêtons-nous, pour ne plus revenir sur son *Essai*, devant la brochure intitulée : *Plan pour la messe de Noël*. Ce plan est d'autant plus intéressant que, comme il a été dit plus haut, nous possédons la musique écrite par Lesueur à la même époque d'après le dessin qu'il trace dans son livre. Nous pouvons ainsi voir la théorie et la pratique, et l'application du système nous éclairera sur la valeur qu'il faut lui accorder.

Au point de vue littéraire, le plan de Lesueur pour la musique de Noël est une fort belle chose, et si l'exécution était à la hauteur des intentions, la messe elle-même serait un chef-d'œuvre. La conception en est grande, les détails ingénieux. Sur l'office même de l'Église, le maître de cha-

pelle a bâti une sorte de drame sacré où il fait habilement intervenir les divers épisodes de la légende chrétienne, tandis que la liturgie déroule ses textes consacrés.

Chose inouïe jusqu'alors et qui scandalisa plus d'un, Lesueur débute par une ouverture. Ce morceau est destiné à rappeler les prophéties qui ont annoncé la naissance du Sauveur, et les vœux du prophète pour la venue du Messie.

Un objet aussi précis dépasse évidemment toutes les bornes imposées à la musique purement symphonique. Aussi l'auteur ne craint pas d'ajouter à son orchestre des voix qui, « se tenant toujours dans le fond du tableau » prononcent d'un ton prophétique différents versets de la Bible. Mais ce n'est pas là précisément ce qui fait l'originalité de cette ouverture : elle est bien plutôt dans l'emploi caractéristique de certains instruments, qui, nous aurons souvent occasion de le remarquer, est une des préoccupations constantes de Lesueur.

Pour que le lecteur soit à même de juger et de se rendre un compte exact de ces tendances, nous transcrirons ici les prémières pages du plan sans en rien retrancher, car chaque détail nous paraît curieux :

« OUVERTURE

» *Prophétie sur la naissance du Rédempteur.*

» On se proposera dans le début de l'ouverture, de rappeler plusieurs prophéties sur la naissance du Messie. Pour cela, un trait imposant sera d'abord exécuté par tous les instruments à cordes et les instruments à vent, mêlés aux inflexions sombres des trombons *(sic)*, dont les sons ressemblent beaucoup à ceux des trompettes religieuses des anciens Grands-Prêtres, si l'on en croit plusieurs auteurs. Bientôt trois trombons se détacheront du reste de l'orchestre pour faire entendre une annonce imposante, à laquelle devra succéder une musique dont l'harmonie grave, sombre, pourra inspirer une certaine horreur sacrée. Dans le fond de cette harmonie, on devra distinguer une voix qui, dans le bas de son diapason et sur des sons permanents, prononcera les paroles suivantes d'un ton prophétique : *Ecce dies veniunt*, etc... Les trois trombons recommenceront leur annonce, après quoi une autre voix prononcera ces autres paroles : *Flos de radice*, etc... Enfin les trois trombons devront s'unir aux sons éclatants des trompettes pour faire entendre le début d'une mar-

che noble et imposante qui continuera bientôt dans tous les instruments. »

Nous parlions plus haut de certains fragments de l'œuvre de Berlioz d'où la pensée musicale est entièrement absente, toute la place étant prise par les intentions dramatiques — nous dirions plus volontiers parfois pseudo-dramatiques. De ce nombre est la troisième partie de l'introduction de la symphonie de *Roméo et Juliette*. Cette symphonie contient d'ailleurs de magnifiques splendeurs, et dans l'introduction que nous signalons, les pages qui représentent les combats des Montaigus avec les Capulets, sont pleines d'effets puissants ; dessinées d'une main ferme, elles offrent une substance musicale dont se contenteraient certes les plus difficiles. Mais après le tumulte de la bataille intervient un trombone dont l'entrée est signalée par ces mots sur la partition : *Fièrement, un peu retenu, et avec le caractère du récitatif*. Alors commence une série de phrases décousues, sans lien logique, sans raison musicale, qui amènent, on ne sait trop comment, la conclusion du morceau. Il est vraiment très difficile de suivre l'intention de cet interminable récit. Les initiés nous disent que les accents du trombone sont destinés à traduire la harangue que Shakespeare a mise dans la bouche du prince de Vérone, que la

scène du tragique anglais est ainsi suivie pas à pas et phrase par phrase. Nous avouons n'avoir jamais pu supporter sans bâillement cette page de la partition d'ailleurs si admirable du maître : la faute n'en n'est sans doute pas à Berlioz, mais à nous qui avons toujours négligé d'apporter notre Shakespeare au concert. Mais laissons là la critique : trouvera-t-on que nous forçons l'analogie en assurant que le trombone discoureur de *Roméo et Juliette* trouve un parrain, sinon un père, dans le *trombon* de Lesueur? D'un prophète, Berlioz fait un prince, mais le procédé reste identique. Le même instrument est employé à des usages analogues. Ce n'est peut-être pas là ce que l'on doit le plus admirer chez le maître ni chez son imitateur, que ces destinations par trop précises, cette application rigoureuse de la phrase mélodique ; et n'est-il pas vrai de dire qu'un peu plus de musique, avec un peu moins de programme, ferait bien mieux notre affaire ?

Continuons à citer :

« Une troisième voix prononcera les paroles suivantes dans le fond de cette marche : *Ecce mitto angelum meum*, etc... On devra disposer la valeur des notes qui rempliront les mesures de cette marche de manière qu'elles fassent entendre le rythme du vers hexamètre. (! !)

« *Vœux des prophètes pour la venue du Messie.*

» Après cette marche succincte, on se proposera d'exprimer les désirs ardents des prophètes pour l'arrivée du Messie. *Un unisson*... fera entendre l'air sacré de tradition adapté depuis longtemps par l'Église aux paroles avec lesquelles elle exprime les désirs de ces grands personnages, et que le peuple entend chanter dans nos temples pendant l'Avent. *Un chant de cor* s'élèvera ensuite sur un orchestre paisible, dont les accents devront être plaintifs et entrecoupés... Bientôt ce chant devra se dégrader sur une musique plus animée, plus véhémente, et dont tous les traits haletants, si l'on peut s'exprimer ainsi, seront destinés à peindre les vœux ardents et unanimes de tous les prophètes sur la venue du Rédempteur. »

Il est facile de voir, en lisant cette analyse d'une ouverture religieuse, que la recherche de l'expression par le *timbre* est une des grandes préoccupations de Lesueur. Que d'effets nouveaux et saisissants Berlioz, doué à cet égard d'un génie spécial étonnant, devait tirer plus tard des mille voix de l'orchestre, de leur diversité, de leur assemblage !

Enfin la messe commence, et ce sont les prophètes eux-mêmes qui, dans l'esprit de Lesueur.

entonnent le *Kyrie, eleison*, tandis qu'un chœur général fait entendre un des plain-chants de l'Avent. Un air suit ces antiennes, puis un *allegro agitato* qui termine le *Kyrie* et nous amène au *Gloria*.

Ici, c'est la naissance même de Jésus-Christ que l'auteur nous indique comme devant faire le fond du tableau. Avec toutes sortes de détails sur le choix des instruments, de la mesure, du mouvement, de la tonalité et sur les procédés les plus matériels, il propose d'abord une sorte de nocturne, destiné à peindre « le calme de la nuit pendant laquelle les bergers étaient occupés à la garde de leurs troupeaux dans les environs de Bethléem ».

« Sur la fin de ce tableau, ajoute-t-il, la musique prendra subitement un mouvement plus rapide ; la moitié des instruments aigus qui se taisaient pendant la symphonie destinée à peindre le calme de la nuit, s'uniront tout à coup avec les autres pour faire entendre, sur un fond d'orchestre ténébreux, un grand nombre de traits brillants passés avec rapidité et entrecoupés de silences. »

Ces traits deviennent de plus en plus rapides et finissent par former un son continu, qui ne manque pas de jeter dans l'âme des bergers la plus grande terreur.

Mais une mélodie douce et suave se fait entendre ; c'est la voix de l'ange aux pasteurs : *Nolite timere*, leur dit-il, et aussitôt le chœur de la milice céleste chante l'hymne éclatant : *Gloria in excelsis Deo !*

Les anges disparaissent sur ces mots : *Pax hominibus bone voluntatis*, et les bergers, un peu revenus de leur surprise, marquent leur joie en chantant : *Laudamus te, benedicimus te.*

Suivent les deux morceaux symphoniques : la *délibération des bergers* et leur marche vers Bethléem. « On fera entendre, dit Lesueur, une symphonie dans laquelle on s'efforcera de donner l'idée d'une délibération quelconque, que les auditeurs reporteront facilement à la situation actuelle. »

Inutile, n'est-ce pas ? d'insister sur cette phrase : elle contient un aveu dépouillé d'artifice. Certes, donner par des moyens symphoniques l'idée d'une délibération est déjà fort difficile. Mais indiquer que ce sont des bergers qui délibèrent, voilà qui est plus compliqué. Que sera-ce si l'on voulait tenter d'exprimer l'objet, le lieu, la date de cette délibération ? Lesueur préfère s'en rapporter là-dessus à la bonne volonté de l'auditeur, qu'il charge de l'application. Voilà pourtant où l'on en arrive avec la musique imitative ! C'est une collaboration véritable que le

compositeur demande à son public. Il donne, ou plutôt, comme dit notre auteur, il s'efforce de donner l'idée d'une action, que le spectateur est ensuite prié de rapporter lui-même à une situation donnée. Et si par hasard celui-ci n'est pas averti, s'il ne connaît pas le programme, que deviennent les effets, les intentions, les combinaisons du musicien le plus ingénieusement pittoresque? De pures indications, hélas! vagues comme un dessin de luministe!

Après la délibération, viendra la marche des bergers. Cette marche devra être à la fois religieuse et gaie, et, pour ce, elle empruntera l'allure du vers saphique. Sur ce rythme persistant les bergers reprendront le chœur précédent : *laudamus te*, etc., tandis que les altos, bassons et cors feront entendre distinctement le motif de ce noël connu : *Où s'en vont ces gais bergers* ? Arrivés au lieu où le Libérateur vient de naître, ils se prosternent, et, dans un chant large, soutenu, comme éteint, respirant l'étonnement et l'admiration la plus profonde, ils disent : *Adoramus te*; puis le *Laudamus te* s'élève de nouveau comme un refrain. Des actions de grâce sont ensuite dites : *Gratias agimus tibi*, et se terminent par une nouvelle reprise du *Laudamus te*.

C'est alors que le chœur se tait et que deux bergers chantent en duo : *Domine fili unigenite*,

etc., jusqu'à *miserere nobis*, puis toute la troupe se réunit pour s'écrier : *Quoniam tu solus Sanctus, tu solus Dominus...... in gloria Dei Patris. Amen !*

Nous n'irons pas plus loin dans l'analyse du *Plan pour une messe de Noël* : ce que nous avons dit suffit amplement au lecteur pour se faire une idée du système de notre compositeur. D'ailleurs, dans *l'Oratorio de Noël* qu'il a publié plus tard, Lesueur ne dépasse pas le *Gloria in excelsis*, si ce n'est pour faire un morceau d'ensemble. A part l'ouverture, dont nous ne trouvons pas trace dans l'oratorio, le plan qu'il a indiqué dans sa brochure est fidèlement suivi. Le *Kyrie*, écrit à quatre voix, est peut-être le morceau le moins réussi : la marche en est embarrassée, une certaine confusion règne dans les épisodes. Le nº 2 *(Scène religieuse de nuit ; pasteurs, bergers veillant dans la campagne de Bethléem)* renferme au contraire de grandes beautés : notons-y le récitatif d'entrée sur les paroles : *Pastores autem vigilantes*. Ce récit étrange, poétique, très expressif, a certainement servi de modèle à Berlioz.

Qu'on ne se méprenne pas pourtant sur notre pensée : quand nous indiquons ainsi les maquettes dont Berlioz s'est servi, les dessins qu'il a vivifiés de sa magique couleur, il n'entre nullement

dans nos vues de chercher à diminuer la gloire de ce grand homme. Personne plus que nous n'a le respect du génie; personne n'a moins le goût de la critique stérile. Berlioz a aujourd'hui conquis sa place : qu'un musicographe plus ou moins érudit approuve ou non telle ou telle tendance de son œuvre, le public en prendra peu de souci.

Mais les idées, comme les hommes, ont leur généalogie : si l'on est enchanté de savoir quel était le père de Mozart, quelle mère a veillé sur son enfance, si le public lit avec une avide curiosité les moindres détails concernant la vie intime de Beethoven, heureux quand il peut rattacher à telle circonstance, à telle liaison, à telle tempête intérieure, à tel drame du cœur, la composition d'une sonate ou d'une symphonie, nous croyons que, lorsqu'il s'agit d'un homme comme Berlioz, l'histoire de l'être intellectuel peut exciter quelque intérêt. Or cette histoire n'a pas été faite. Berlioz représente un système qui aspire à devenir la loi suprême de l'art : nous avons voulu en rechercher les origines, et en même temps attirer les yeux de notre oublieuse génération sur un ancêtre certainement digne de respect. On apprend par cœur les noms des princes qui, de père en fils, ont régné sur les divers pays : la filiation des idées ne vaut-elle pas la peine d'être

étudiée aussi? Et lorsque l'on rencontre au bout de la chaîne un homme d'une grande valeur, pourquoi ne pas le signaler? Ceux qui tiennent les anneaux successifs n'en sont pas diminués, et rien ne nous force à leur retirer la moindre parcelle de notre admiration.

Ainsi, les récitatifs de Berlioz, d'une si poétique étrangeté, ne nous paraîtront pas moins beaux parce que Lesueur en aura fait d'à peu près pareils. Les quelques paroles de l'ange sur la veillée des pasteurs à Bethléem n'ôtent rien aux splendeurs de déclamation des *Troyens*. Nous signalerons, après ce récitatif qui ouvre le n° 2 de l'oratorio de Noël, le début du *Gloria*, dans l'éclatante tonalité de *mi* majeur, et qui est plein de mouvement et de brio.

Le n° 3 est la *Marche des bergers qui se rendent à Bethléem pour adorer le Sauveur du monde*; puis vient un joli duo, et la fin du *Gloria* se développe suivant les indications de la brochure.

A ce *Gloria*, Lesueur a ajouté un morceau d'ensemble qu'il intitule *Hymne pastorale*. Cette hymne se compose d'un *chant d'annonce*, de deux *strophes*, d'une *antistrophe* avec *épode*, nouvelles réminiscences de la métrique des Grecs; elle se termine par une *Bergerie*, dans laquelle, après avoir fait entendre de nouveau tous les éléments de l'hymne, l'auteur introduit divers plains-chants,

entre autres un *Noël suisse* qu'il nous dit avoir son origine dans les chants de la première Église d'Orient, et avoir été transmis aux cantons catholiques de la Suisse par les Provençaux, qui l'avaient recueilli lors de leur domination en Sicile. Toute cette érudition est bieu indigeste: heureusement elle n'a pas empêché Lesueur d'écrire un morceau à effet, dramatique dans sa simplicité.

Choron, faisant dans son *Dictionnaire des musiciens* la biographie de Lesueur, dit : « On peut résumer ainsi les caractères de ses cinq opéras : dans *la Caverne*, la musique est forte et nerveuse; dans *Télémaque*, mélodieuse et fantastique; dans *Paul et Virginie*, fraîche et sentimentale; dans *les Bardes* brillante, héroïque et vraiment ossianique, enfin dans *la Mort d'Adam*, simple, énergique et solennelle. » C'est là l'opinion d'un enthousiaste qui était loin d'être partagée par tous. Le public, que l'on gagne presque toujours avec un bon mot, ratifia plutôt l'avis de certains critiques, qui disaient : « M. Lesueur a mis tellement de dramatique dans ses messes qu'il a oublié d'en mettre dans ses opéras. »

Soyons juste et disons : Lesueur est le même partout. Les qualités qui brillent dans la messe de Noël se retrouvent dans tous ses ouvrages postérieurs ; les mêmes défauts les déparent aussi.

Nous risquerions de fatiguer l'attention du

lecteur si nous avions la prétention d'analyser toutes ses œuvres comme nous l'avons fait de son premier oratorio, car il nous faudrait toujours répéter la même chose.

Ce qui se fait jour à travers cette musique, ce qui en constitue la physionomie et la rend reconnaissable au premier coup d'œil, c'est l'union très bizarre d'un très grande simplicité avec une non moins grande complication. La raison, si on veut la chercher, en est très facile à donner. Philosophe, poète, littérateur autant que musicien, Lesueur avait la tête pleine d'intentions : bonnes ou mauvaises, on peut dire que sa musique en est pavée : d'où, la profusion des détails, l'aspect parfois embarrassé, l'habitude poussée jusqu'à la manie de faire marcher ensemble des chants qui n'ont aucun rapport entre eux. Mais d'une part les difficultés d'appliquer un tel système de composition, de l'autre le manque d'études l'ont réduit à une harmonie simple jusqu'à l'excès. Ses modulations frappent souvent par leur étrangeté, pourquoi? parce qu'il ne module qu'avec des accords consonnants. Chez lui point d'enchevêtrements de septièmes comme chez les Allemands : des chants superposés sur une série d'accords parfaits, voilà, qu'on nous pardonne ces détails un peu techniques, son éternel procédé.

Or, nous n'apprendrons rien à ceux qui savent écouter, en leur faisant remarquer que les caractères que nous venons d'énumérer se retrouvent dans la musique de Berlioz. Berlioz aussi était poète, lui aussi s'épuisait en intentions, et chacune de ses mesures paraît avoir un sous-entendu. Mais lui aussi a toujours une harmonie originale à force de simplicité, car il procède le plus souvent par accords parfaits. Est-ce similitude de génie? Est-ce mêmes circonstances d'éducation? Quoique infiniment supérieur à son maître dans la technique de l'art, Berlioz a toujours été taxé d'ignorance musicale. Pourtant, et quoi qu'en puissent dire les aristarques, il a montré dans plus d'un passage de ses œuvres qu'il *savait écrire*. Nous n'en retrouvons pas moins chez lui le mélange, inexplicable au premier abord, que nous avons remarqué dans la musique de Lesueur. Même quand il cherche à être compliqué, comme dans le *Requiem*, son harmonie reste dans des données si élémentaires, qu'on s'en étonne; quand il veut au contraire frapper par l'accent naïf, dans l'*Enfance du Christ*, par exemple, son orchestre fourmille de dessins, et la trame de sa musique est si serrée que l'air n'y joue pas.

Voilà, si l'on veut y faire attention, le véritable caractère de la musique de Berlioz. C'est aussi celui des œuvres de Lesueur. Nous allons

suivre le récit de la vie de celui-ci, en ayant soin de passer sous silence les anecdotes les plus connues, pour arriver au moment où ces deux esprits si originaux se rencontrèrent, l'un enseignant et jouissant de la gloire acquise, l'autre écoutant et se disposant à livrer sa grande bataille.

III

Lesueur quitte Notre-Dame. Il écrit l'opéra de *la Caverne*.

Durant l'année qui s'était écoulée entre le 15 août 1786 et le 15 août 1787, le maître de chapelle de Notre-Dame s'était livré à un travail excessif. Quatre grands oratorios, dont quelques-uns se compliquaient de motets importants et duraient, pour ainsi dire, plusieurs jours — par exemple celui de Pâques, qui, en réalité, commençait le vendredi-saint — voilà certes, en outre des occupations courantes de la maîtrise, un bilan de production plus que satisfaisant. Mais il ne s'agissait pas seulement d'écrire : l'exécution, que Lesueur dirigeait lui-même, lui avait donné fort à faire. Préparer les copies pour plus de cent exécutants, réunir, discipliner ce nombreux orchestre, faire répéter

leurs rôles aux chanteurs, que de soins multiples ! Ceux-là seuls qui ont mis la main à des exécutions de ce genre savent l'immense somme de travail qu'elles exigent. Ce n'est pas tout : les cent musiciens que Lesueur faisait venir à Notre-Dame des quatre coins de la capitale, il les retenait la journée entière, puisque l'oratorio commencé à la messe se continuait aux vêpres. Entre les deux offices, il fallait dîner ; c'est encore Lesueur qui s'était chargé de sustenter son monde. A lui de s'entendre avec le traiteur, de discuter le menu, de faire dresser les tables, d'organiser le repas de façon à ce que, tout en évitant l'excès, chacun reprît avec satisfaction son instrument et son cahier à l'office du soir. Quelle besogne ! Ajoutez-y les émotions inévitables du compositeur qui pour la première fois livre son œuvre au jugement d'un public redouté, et vous aurez une idée de la fatigue que ces écrasantes journées procuraient à celui qui en était le héros. Victoires chèrement achetées ! L'abbé Talon, un des camarades de Lesueur, nous apprend [1] qu'à l'approche de la fête de l'Assomption, celui-ci passa quinze jours et quinze nuits sans dormir plus d'une heure ou deux sur vingt-quatre.

1. *France musicale*, année 1840.

Après une telle campagne, un peu de repos était nécessaire à la santé du jeune maître. Il alla demander à l'air natal le rétablissement de ses forces. Mais si son corps était épuisé, sa bourse ne l'était pas moins. Lesueur était très sobre comme la plupart des grands travailleurs, et ne dépensait guère pour ses plaisirs; mais, ainsi que beaucoup d'artistes, il ignorait la valeur et l'emploi de l'argent. Les appointements attribués au maître de chapelle de Notre-Dame n'étaient pas considérables; le chapitre donnait, il est vrai, la table et le logement, mais il était moins généreux en fait d'espèces monnayées : quatre à cinq cents livres par an ne permettaient guère les écarts de la fantaisie. Avec cela, notre organiste était distrait. Un jour il s'en va au restaurant voisin commander pour le lendemain, qui était un dimanche, un splendide déjeuner de vingt couverts. A l'heure dite, les garçons apportent les plats, la vaisselle, l'argenterie, et se mettent en devoir de dresser la table. Lesueur étonné demande, comme dans le conte de Perrault, *pour qui ces rôtisseurs, ces pages et ces écuyers?* Sans doute pour la Belle au bois dormant, car il avait, quant à lui, totalement oublié de faire la moindre invitation.

Rien d'étonnant, avec de telles dispositions, à ce que Lesueur fût un peu endetté. Aussi, après

un mois consacré au repos, songea-t-il aux moyens d'amasser quelque argent. Un voyage en Angleterre lui paraissait devoir être fructueux : nul doute que l'exécution de ses œuvres dans ce pays où la musique se paye si cher ne le remît à flot. Il écrit au chapitre de Notre-Dame pour annoncer sa détermination et demander un congé. Mais, nous l'avons dit, ses ennemis veillaient : les chanoines, dont une très grande partie lui étaient hostiles, feignirent de prendre sa demande pour une démission, et l'acceptèrent comme telle. En vain Lesueur accourt à Paris, prie, sollicite, essaie tous les moyens de faire revenir le chapitre sur sa détermination. Tout ce qu'il put obtenir fut un certificat de bonne vie et mœurs, lequel n'était pas inutile pour répondre à certaines calomnies répandues sur son compte dans une partie du public.

Signalons ici un fait qui mérite d'être noté, à l'éloge de celui qui est l'objet de cette étude.

Lesueur renvoyé de Notre-Dame, le chapitre ne put arriver à lui trouver un remplaçant. On annonça d'abord un concours pour l'élection d'un nouveau maître de chapelle ; aucun artiste ne voulut s'y présenter. Le poste fut alors offert à plusieurs organistes de province, qui tous le refusèrent. Ce fut un mot d'ordre par lequel les confrères de Lesueur voulurent prouver dans

quelle estime ils tenaient le caractère et le talent du musicien privé à tort d'un emploi qu'il avait rempli avec honneur. De guerre lasse, le chapitre de la métropole engagea un musicien étranger, à qui furent conférés les émoluments, mais non le titre de maître de chapelle. Cela dura ainsi jusqu'à la Révolution, qui supprima chapitre, maîtrise et bien des choses encore, dispensant ainsi les chanoines du soin de réparer leur injustice.

Il y a dans la vie de chacun de nous des moments où notre étoile s'obscurcit. Il nous semble que tout nous abandonne à la fois; le sort paraît s'acharner sur notre tête, et désespérant de vaincre la mauvaise fortune, nous laissons tomber les armes de nos bras. Les artistes, plus impressionnables et plus sensibles que le reste des humains, sont plus accablés que d'autres en pareille occurrence. Ils s'abandonnent à des accès de découragement profond, et laissent se détendre les ressorts de leur esprit, jusqu'à ce qu'une influence amie ou une circonstance extérieure vienne les rappeler à la réalité, au travail, à la vie.

Deux fois dans le cours de sa carrière, Lesueur devait traverser de ces moments sombres, de ces périodes noires. Ce fut d'abord à sa sortie de Notre-Dame. Repoussé par ses chefs, calomnié

par ses ennemis, il se voyait privé de moyens d'existence et n'osait interroger l'avenir.

Il eut pourtant dans sa misère quelques consolations ; des amis fervents lui restaient. Marie-Joseph Chénier lui adressa une pièce de vers où il témoignait publiquement de son admiration et de son estime pour le rénovateur de la musique religieuse [1]. Enfin un chanoine de Notre-Dame, Bochard de Champigny, frère de l'infortuné Bochard de Saron mort sur l'échafaud, offrit à Lesueur un asile dans sa maison de campagne. En même temps l'ex-maître de chapelle reçut des mains de son collaborateur Dercy un nouveau livret, *la Caverne ou le Repentir*. Il se mit à travailler avec une ardeur qui est restée légendaire, car on a souvent raconté l'anecdote suivante, que nous reproduisons parce qu'elle est assez caractéristique.

Lesueur avait toujours conservé un goût particulier pour le travail de nuit ; il dormait à peine, passant à écrire ou à réfléchir les heures que la nature semble destiner au sommeil. Ses hôtes, convaincus que ce système était nuisible à sa santé, voulurent le contraindre à y renon-

1. Cette pièce, insérée dans le *Calendrier musical universel* (1788), se trouve dans les *Poésies* de M.-J. Chénier, édition Labitte (1844).



cer, et les domestiques de M. de Champigny reçurent l'ordre de ne laisser dans la chambre de l'abbé Lesueur que juste la quantité de luminaire suffisante pour l'éclairer jusqu'à minuit. Triste condition pour un artiste à l'imagination capricieuse et qui aimait à suivre l'inspiration plutôt qu'à la commander. Un soir, l'idée d'un chœur de son opéra de *la Caverne* tourmentait l'esprit de Lesueur. Après l'avoir longtemps tournée et retournée dans sa tête, il finit par se dire : Je la tiens ! et il se met en devoir d'écrire. Sa plume courait sur le papier. Quel plaisir de fixer ainsi entre cinq lignes cette essence fugitive qui s'appelle la musique ! Comme ce chœur fera bien ! Oh ! ces ténors ! ces basses ! ces sopranos !... Mais quoi ! la lampe s'éteint, et le compositeur en est à peine à la moitié de son travail. Pas le moindre bout de chandelle dans la chambre. Tout dort dans la maison. Heureusement, dans l'obscurité de son logis, Lesueur aperçoit une lueur : un reste de feu brillait encore dans son âtre. Vite, il court au bûcher, y prend d'énormes morceaux de bois qu'il jette dans la cheminée, et au flamboiement d'un véritable feu de joie, il se remet à écrire, couché par terre, la tête presque dans les flammes, son papier sur le sol. Les heures se passent, et le chœur s'achève

dans une effluve d'enthousiasme. M. Bochard de Champigny se levait de très bonne heure ; au petit jour, se promenant dans son jardin, il aperçoit une lueur intense aux fenêtres de Lesueur. Il monte aussitôt, frappe à la porte ; ne recevant pas de réponse, il pousse le loquet, et voit son hôte dans la singulière position que nous avons décrite. Lesueur n'avait pas fait un mouvement ; Bochard s'effraye et croit à une syncope: « Qu'avez-vous, mon ami? Seriez-vous malade ? s'écrie-t-il. — Je fais *la Caverne* », dit le musicien sans même relever la tête.

IV

La Révolution. — La *Caverne* ou le *Repentir* au théâtre Feydeau. — Anecdote.

Pendant ce temps, de graves événements s'étaient produits : la France brisait avec le passé, et dans sa soif de liberté se créait une vie politique nouvelle. Il est impossible de songer sans émotion à cette époque à la fois grandiose et terrible, à ces spectacles inouïs, qui, depuis le serment du Jeu de Paume jusqu'au 9 thermidor, firent passer sur ce pays qui est le nôtre le frisson de l'espérance et les affres de la terreur. Nous n'avons ni à raconter ni à juger cette dramatique histoire. Bornons-nous à citer ce mot d'un historien anglais de Cherubini : « Le nombre et la variété des ouvrages produits de 1790 à 1800

sont étonnants. Pour l'ordre, l'autorité, la religion, cette décade fut désastreuse ; elle fut glorieuse pour la musique. »

Glorieuse, en effet, la période qui permit les débuts au théâtre d'artistes comme Cherubini et Lesueur; qui vit se lever sur elle des génies tels que Méhul et Boïeldieu; qui fit sortir des entrailles de la nation cette sublime *Marseillaise* qui reste encore pour nous le chant des hautes et nobles espérances; la période enfin qui, au milieu d'une telle éclosion de forces, voulut assurer l'avenir de l'art et fonder l'enseignement musical en France par la création du Conservatoire, école souvent et violemment décriée, même par le maître dont nous écrivons l'histoire, à laquelle pourtant se rattachent nos plus solides gloires artistiques. Elle ne fut peut-être pas désastreuse à tous les égards l'Assemblée qui proclamait le principe de la propriété littéraire et artistique, la seule propriété absolument indiscutable et la seule aussi qui n'eût jamais encore été garantie, et fondait en même temps l'Institut national de France. On peut lui pardonner l'emphase des *satisfecit* qu'elle se décerne à elle-même et dire avec Chénier, qui, le 10 thermidor, proposait l'établissement d'un Conservatoire de musique : « Il sera glorieux pour vous, Représentants, de prouver à l'Europe étonnée

qu'au milieu d'une guerre immense, qui n'a été pour la République qu'une suite non interrompue de triomphes, contenant à la fois, dans l'intérieur, le terrorisme anarchique et le terrorisme royal, décrétant pour les siècles — ! — une constitution sage et républicaine, vous savez encore donner quelques instants à l'encouragement d'un art qui a gagné des victoires et qui fera les délices de la paix. »

Un des premiers actes de la Révolution fut l'établissement de la liberté des théâtres, dû à un décret de l'Assemblée nationale de 1789. Les conséquences de cette décision furent on ne peut plus favorables à la musique. On vit bientôt une troupe française succéder aux Italiens que dirigeait Léonard, le coiffeur de la reine Marie-Antoinette; puis cette troupe, à qui le comte d'Artois avait donné d'abord la salle de spectacle des Tuileries, vint se loger à Feydeau. Ce fut alors, pendant sept ans, entre ce théâtre et l'Opéra-Comique national, fondé par Favart, une lutte, une rivalité des plus productives pour l'art musical. Favart l'emporta d'abord : on y applaudissait Martin, le baryton merveilleux, Elleviou, autre baryton qui, transformé plus tard en ténor, devint la coqueluche de Paris, Gavaudan, Solié, mesdames Dugazon et Saint-Aubin. Mais le talent pathétique et la dramatique beauté de madame Scio attiraient les spectateurs au théâtre Feydeau, qui

sut aussi s'adjoindre d'excellents acteurs et un répertoire littéraire très soigné. L'activité sur les deux théâtres était énorme, la production incessante. On combattait à coup de pièces, et souvent les auteurs attachés aux deux scènes rivales s'exerçaient sur la même donnée; c'est ainsi que l'on vit la *Lodoïska* de Kreutzer disputer la faveur publique à celle de Cherubini; Méhul refit *la Caverne* de Lesueur; enfin, le touchant récit de Bernardin de Saint-Pierre parut sur les deux théâtres, mis en musique par Lesueur et par Kreutzer.

Finalement, Feydeau, que l'on appelait aussi quelquefois le *Théâtre-Lyrique*, resta maître. Les Français, et surtout les Parisiens, ont toujours préféré la littérature à la musique, la comédie à l'opéra. Entre deux spectacles musicaux, leurs applaudissements vont plus volontiers à celui où l'action, la parole, le jeu ont le plus d'importance et sont le mieux réglés. C'est pourquoi, malgré le mérite des chanteurs que nous avons signalés sur la scène de l'Opéra-Comique, le public se porta décidément vers le théâtre où il voyait, avec madame Scio, dont l'énergie le subjuguait, des acteurs de premier ordre, Fleury, Montvel, Grandménil, déployer leur talent dans les chefs-d'œuvre littéraires, tandis qu'à côté d'eux débutait bientôt la toute jeune mademoiselle Mars,

dont la beauté naissante rayonnait au milieu de ces maîtres de la scène.

C'est au théâtre Feydeau que Lesueur porta *la Caverne* (ou *le Repentir*). Cet ouvrage fut donné pour la première fois au mois de février 1793; accueilli avec enthousiasme, il tint l'affiche pendant une grande partie de cette terrible année.

Le sujet de *la Caverne* était emprunté à un épisode du *Gil Blas* de Le Sage. On y voyait un chef de brigands, jeune homme très honnête et plein de galanterie, protéger contre les assauts de sa bande la vertu d'une prisonnière qui, vers la fin, se trouve être sa propre sœur. Le capitaine Rolando est le père de cette nombreuse lignée de gens aimables et tendres, quoique peu scrupuleux en affaires, dont les exploits amoureux ont fait si longtemps les délices de notre opéra-comique. Ce type, dont les transformations diverses devaient nous donner — pour ne parler que des chefs-d'œuvre — tels que *Zampa* et *Fra Diavolo*, conquit dès son apparition la faveur du public.

La mise en scène de *la Caverne* ne manquait pas d'originalité. Le théâtre était machiné en deux étages, comme dans le dernier acte d'*Aïda*; le plan supérieur représentait une forêt, l'espace compris entre le plancher de la scène et ce premier étage représentait le repaire des brigands. Cela donnait lieu à des développements en partie

double, et l'on sait que Lesueur affectionnait cet artifice de composition. A Notre-Dame, sa grande préoccupation avait été de faire entendre des airs populaires mêlés aux développements de ses morceaux; à Feydeau, la disposition particulière de son sujet lui permettait de faire chanter à la fois un quatuor dans la forêt et un chœur de forbans dans la caverne; de là des oppositions fortes et tranchées, les mélodies les plus tendres accompagnées par de farouches grondements, des romances sentimentales soutenues par des chœurs violemment rythmés.

Tout cela était réussi pour l'époque, et plut par le cachet fortement imprimé d'une réelle personnalité; le public fut frappé par l'imprévu des modulations, par la puissance des ensembles. Portée par la triomphante madame Scio, qui jouait le rôle de Séraphine, *la Caverne* obtint un succès tel que, deux ans après, Méhul, ayant traité le même sujet pour les directeurs de la salle Favart, ne put lutter contre les souvenirs que la musique de Lesueur avait laissés dans l'esprit de tous.

Ce succès ne fut pas obtenu sans peine. Que de retards et d'ennuis l'auteur eut à subir jusqu'au jour où le rideau se leva sur sa pièce et où le public, juge souverain, se prononça en sa faveur! Lesueur ne manquait pas d'ennemis; d'anciennes haines étaient exploitées contre lui,

et perfidement entretenues parmi les musiciens de l'orchestre. Ceux-ci, en souvenir de la maîtrise de Notre-Dame, ne l'appelaient pas autrement que *Monsieur l'abbé*. On juge l'à-propos de cette appellation; il eût suffi qu'un citoyen quelque peu farouche, passant par hasard près du théâtre, entendît ces trois petits mots pour que le compositeur allât écrire des opéras à la Conciergerie, à l'Abbaye, peut-être ailleurs. De plus, Lesueur était, paraît-il, mauvais chef d'orchestre; l'usage voulait alors que l'auteur dirigeât lui-même les répétitions de son ouvrage, et le bâton de l'ancien maître de chapelle n'avait pas toute l'autorité désirable. Un jour, Cherubini se trouvait dans la salle tandis qu'on répétait *la Caverne*; il connaissait l'œuvre, il aimait le caractère et le talent de l'auteur. « Mon cher, dit-il à Lesueur qui était au pupitre, tu composes de très belle musique, mais tu ne sais pas la faire exécuter. » Il s'empare de l'archet, et conduit la répétition qui marcha admirablement jusqu'au bout.

Cherubini ne borna pas là les soins qu'il donna à *la Caverne* : à la première représentation, le souffleur du théâtre était absent; le maëstro prit sa place et remplit son office, non seulement ce jour-là, mais le lendemain et le surlendemain. Le futur auteur de la *Messe du Sacre* et de *Médée* dans le trou que l'on sait, entre deux quinquets,

feuilletant le manuscrit de la pièce nouvelle et envoyant l'intonation aux acteurs, spectacle rare, et touchante preuve d'une amitié qui devait durer un demi-siècle! Mais Cherubini ne s'arrêta pas en si beau chemin. Ayant fait un voyage en Normandie, il profita de son passage à Rouen pour s'entendre avec le directeur du théâtre et, sans en rien dire à Lesueur, fit monter *la Caverne* dans cette ville, où l'ouvrage obtint le même succès qu'à Paris.

On a souvent accusé Cherubini de sécheresse de cœur et de méchanceté. Le fait est que le célèbre directeur du Conservatoire était un homme sévère, à principes rigides et d'une despotique volonté. Mais les traits que nous venons de raconter prouvent qu'en même temps il était ami dévoué et confrère plus que bienveillant.

Du reste, un des caractères les plus frappants de l'histoire de la musique pendant la période révolutionnaire est justement l'affectueuse camaraderie dans laquelle ont vécu les musiciens éminents de cette époque. La difficulté pour les artistes de vivre au milieu des drames terribles qui se jouaient, la collaboration forcée aux fêtes patriotiques, peut-être la crainte de dangers communs, unissaient d'un lien sympathique Grétry, Gossec, Berton, Lesueur, Cherubini, le jeune Boïeldieu. Ce

serait une histoire curieuse à faire que celle de la vie intime de ces hommes à une époque où la guerre civile et étrangère désolait le pays, où les luttes des partis enfiévraient la capitale, tandis que les provinces frontières étaient chaque jour sous la menace de l'invasion.

Les artistes sont peu portés, en général, vers la politique. Ceux des musiciens de la Révolution qui avaient connu l'ancien régime pouvaient regretter la pompe des spectacles de la cour, les grands orchestres de la chapelle des Tuileries et de Versailles, les pensions et les sinécures, manne royale qui, sous la monarchie, assurait au penseur, au chercheur, au travailleur, une existence indépendante. Pourtant Méhul et surtout Gossec étaient franchement républicains et, comme on disait, patriotes. Sans embrasser avec autant d'ardeur les nouvelles idées, Lesueur et Cherubini furent vivement frappés de la grandeur des événements qui se déroulaient autour d'eux. L'imitation de l'antiquité, poussée alors jusqu'à la manie, plaisait à l'Italien Cherubini et séduisait aussi Lesueur, dont l'esprit avait été dès l'enfance nourri des grandes œuvres classiques de Rome et d'Athènes. Avec plus ou moins d'enthousiasme, tous quatre prirent part aux grandes solennités que décrétait la Convention pour célébrer les fêtes

de son calendrier, et dont la musique, avec les discours des membres du Comité de salut public, faisait les principaux frais.

D'ailleurs, quand la Convention ordonnait, il était imprudent de refuser. On connaît l'histoire de Sarrette, condamné à préparer la fête de l'Être suprême sous la surveillance d'un gendarme qui ne le quittait ni jour ni nuit et avait son lit dans la chambre même de madame Sarrette. Les membres professeurs de l'Institut national de musique, qui n'était pas encore le Conservatoire, furent aussi mis à contribution pour cette fête. Il s'agissait de l'hymne à l'Être suprême de Gossec, dont les paroles, écrites d'abord par Marie-Joseph Chénier, avaient été refaites par Désorgues. Robespierre voulait que cet hymne fût chanté par le peuple entier au Champ-de-Mars; les professeurs de l'Institut furent chargés de le faire répéter aux Parisiens. Tous les soirs, Méhul, Lesueur et Gossec, un violon à la main, sortaient de l'Institut, situé rue Saint-Joseph, près de la rue Montmartre. Tandis que Méhul se tenait à la porte de l'Institut, Gossec et Lesueur se dirigeaient, l'un vers les Halles, l'autre vers les boulevards, et là, juchés sur des bornes, sur des chaises, s'accompagnant d'un instrument dont ils savaient à peine jouer, donnaient le ton aux citoyens ras-

semblés autour d'eux. Mille voix répondaient aussitôt et faisaient entendre un unisson formidable. C'étaient des scènes impossibles à décrire. Peu à peu l'enthousiasme s'emparait de la foule, qui battait des mains et avec mille acclamations portait Gossec en triomphe.

Le peuple parisien a parfois le vif sentiment des arts. Au milieu de ses plus violents égarements révolutionnaires et quand on s'y attend le moins, la fibre artistique vibre tout à coup chez lui. Sous ce rapport, Paris est bien l'Athènes moderne ; volontiers on y décréterait que les poètes et les artistes sont des hôtes publics comme dans l'ancienne Grèce, où le vieil Homère parcourait les îles, non pas mendiant son pain, comme on le dit généralement, mais partout reçu comme un envoyé des dieux et fêté par les populations qu'il enchantait de sa merveilleuse poésie. Nous n'avons plus de rapsodes, et l'esprit parisien, plus logicien que rêveur, est porté vers la littérature qui parle à l'intelligence et aussi vers les arts du dessin qui s'adressent à ce qu'on nomme le goût, plutôt que vers la musique, produit de l'imagination pure, qui exige pour être appréciée une certaine dose de poésie chez l'auditeur. Cependant, la multitude elle-même, et alors qu'elle est souveraine, s'incline devant le talent musical ; si elle ne le com-

prend pas absolument, elle y applaudit du moins avec chaleur. En 1793 et dans les années suivantes, la musique fut en grand honneur. La Convention donnait le premier exemple de l'estime dans laquelle devait être tenu cet art, nécessaire, d'après ses hommes d'État les plus écoutés, à entretenir le courage guerrier et à élever durant la paix l'esprit des citoyens vers les grandes idées de concorde et de justice. Les philosophes du dix-huitième siècle sont pleins de légendes à ce sujet; ils racontent souvent et avec complaisance les effets prodigieux produits par la musique chez les Grecs, où elle faisait la base de l'éducation en même temps qu'elle était l'ornement de toutes les fêtes et entrait, pour ainsi dire, comme partie intégrante dans la vie de chacun. Il est aisé de voir que l'idéal antique poursuivi par les hommes de la Convention était pour une grande part dans le désir qu'ils avaient de voir se propager l'étude de la musique, et d'associer compositeurs et exécutants à leurs propres travaux. Comment le peuple, surtout un peuple aussi disposé que l'est le nôtre à aimer et pratiquer les arts, n'aurait-il pas suivi pareille impulsion?

Aussi, à cette époque où le soupçon et la peur étaient partout, les musiciens jouissaient d'une quiétude relative. A part l'emprisonne-

ment momentané de Sarrette, dénoncé pour avoir laissé un élève de l'Institut jouer sur le cor : *O Richard, ô mon roi!* et l'arrestation d'Ignace Pleyel à Strasbourg, où il fut forcé d'écrire un chant patriotique à grand orchestre en l'honneur du dix août, on ne voit pas la politique assombrir le camp des compositeurs. Ils étaient, au contraire, applaudis et acclamés à chaque fête célébrée par la Convention ; le *Moniteur* publiait leurs noms avec éloge, comme ceux de généraux qui auraient gagné des batailles. Enfin, nous l'avons dit, le goût de la musique et le respect des artistes étaient descendus jusque dans le peuple. Voici, à ce sujet, une anecdote très peu connue ; elle se trouve dans un recueil de *Canons grivois* de Berton, à la suite d'un canon intitulé : *Pétition des élèves de H.-M. Berton à la municipalité de Saint-Denis*.

« En l'an IV de la République, dit Berton, nous fîmes avec les élèves de ma classe au Conservatoire de musique la partie d'aller visiter en son ermitage de Montmorency le Molière de la musique française[1]. Nous nous mîmes en marche le 19 fructidor. Notre petite caravane avait cheminé gaiement jusqu'à Saint-Denis, lorsqu'en passant devant la municipalité,

1. Grétry.

l'un des membres m'invita fort poliment à y entrer. Mais n'ayant pas trouvé mon portefeuille suffisamment garni de papiers civiques, il me déclara qu'il me mettait provisoirement en arrestation. Mes élèves vinrent aussitôt me réclamer, et comme on paraissait douter qu'ils fussent musiciens de profession ainsi que moi, et que l'on demandait des preuves, l'un d'eux, M. Potier, improvisa le canon ci-dessus[1] qui fut à l'instant chanté par MM. Pradère, Quinebaux, Berteau, Courtin et lui. Nos juges, qui dans le fond étaient de bons diables, furent sensibles aux accents de ces jeunes Orphées et nous permirent de continuer notre route, ce que nous fîmes encore plus gaiement qu'avant notre mésaventure, improvisant et chantant des canons à qui mieux mieux. »

1. Ce canon est à cinq voix et fait sur les paroles suivantes :

Citoyens, rendez-nous notre professeur ;
C'est un bon...

que l'on recommence jusqu'à extinction.

V

Fondation du Conservatoire. — *Paul et Virginie.* — Encore l'imitation : la tempête de *Paul et Virginie.* — *Télémaque.*

Le 16 thermidor an III (3 août 1795) vit la fondation du Conservatoire de musique, qui remplaça l'Institut National reconnu insuffisant et transféré de la rue Saint-Joseph au local dit des Menus-Plaisirs, faubourg Poissonnière. L'administration fut confiée à un directeur, assisté d'un conseil de surveillance. Ce conseil se composa de quatre professeurs nommés à l'élection par leurs confrères et de cinq inspecteurs désignés par l'Institut National des Sciences et des Arts. Lesueur fut nommé inspecteur en compagnie de Gossec, Grétry, Méhul, Cherubini, aux

appointements de cinq mille livres par an. En même temps, il poursuivait le succès au théâtre. Mis à la mode par l'accueil enthousiaste qu'avait reçu *la Caverne*, il n'avait pas eu de peine à faire jouer, en 1794, *Paul et Virginie* [1] ; ce second ouvrage eut du succès, pas autant peut-être que l'espéraient l'auteur et les directeurs du théâtre Feydeau. Il contient de belles parties, entre autres l'*Hymne au Soleil* qui ouvre la pièce et qui a eu plus d'une fois les honneurs de l'exécution aux concerts du Conservatoire. Mais ce qui frappa surtout les spectateurs, ce fut la scène de la tempête, où le compositeur avait mis toute sa science du pittoresque; le public applaudit et admira, et l'on s'accorda à trouver que Lesueur possédait une rare puissance de description. On vanta la richesse de sa palette, la force de sa couleur, la terrifiante sonorité de cet orchestre en qui semblaient gronder toutes les fureurs de l'Océan.

Que cette tempête, si on la jouait aujourd'hui dans un de nos concerts, paraîtrait pauvre, mesquine et ridicule! Tout passe en ce monde,

1. L'opéra de Lesueur avait pour sous-titre : *le Triomphe de la Vertu*. La fable de Bernardin de Saint-Pierre y est quelque peu modifiée; Virginie ne périt pas dans la tempête. Paul, qui l'a aperçue du haut d'un rocher, se jette à la mer et sauve son amante.

mais rien dans la musique ne périt aussi vite que le pittoresque. La musique ordinaire vieillit, la musique descriptive ne vieillit pas, elle disparaît. C'est là son malheur, nous dirions volontiers : c'est son châtiment. Elle ne vise que le côté extérieur de l'art, et se rabaisse ainsi au niveau de la mécanique ; or, dans la mécanique, chaque invention annule et tue les inventions antérieures. N'ayant pour objet que de traduire le côté plastique, visuel et tangible des choses, l'art imitatif est à la portée de l'intelligence la plus épaisse et la moins musicale ; aussi est-il sûr d'un succès immédiat auprès de la masse souvent ignorante du public. Mais si c'était là l'art véritable, ne faudrait-il pas en conclure que le plus grand des musiciens parus jusqu'à ce jour est cet homme ingénieux qui a inventé, à l'usage d'une fantaisie allemande bien connue, un instrument imitant le bruit de la pluie ? Le doigté n'en est point difficile, il suffit de tourner avec une manivelle, comme dans un orgue de Barbarie. Jamais certainement aucun de nos orchestres n'est arrivé à ce degré de ressemblance : vous aurez beau faire crépiter vos bassons, murmurer vos clarinettes, gémir vos hautbois, ordonner à vos violons de taquiner leurs chanterelles avec le dos de l'archet pour répondre aux pizzicati des contrebas-

ses, vous ne parviendrez pas à obtenir ce bruit continu, agaçant, insupportable, de l'eau qui tombe sur le pavé.

Disons-le parce que c'est utile : l'imitation n'est pas l'art. La musique pittoresque se meut dans la matière, la matière est sa force et sa loi. Mais la matière est transformable et périssable : seule, l'âme humaine ne change pas. Nous voyageons en chemin de fer, nous naviguons sur des bateaux à vapeur, nous causons à travers l'espace au moyen de fils électriques, la photographie reproduit nos traits et le phonographe notre voix, mais depuis que l'homme est arrivé à la connaissance de soi-même, son être moral s'est-il sensiblement modifié? Non; il ne se modifiera probablement pas de longtemps. C'est pourquoi l'expression vraie d'une passion sera toujours admirée; une âme humaine qui se dévoile dans un cri, voilà encore ce que les arts peuvent nous offrir de plus intéressant, et l'on peut dire qu'un accent parti du cœur à n'importe quelle époque trouvera toujours sur la terre des intelligences prêtes à en comprendre et sentir la profondeur.

Ce qui était beau, touchant, sublime aux temps d'Homère et de Moïse, est encore sublime, touchant et beau. L'Église catholique célèbre son culte par des hymnes qui remontent les

unes au moyen âge, d'autres aux premiers siècles chrétiens, à qui elles ont été léguées par l'antiquité grecque. Pour avoir traversé cette longue suite de siècles, ces chants ont-ils perdu quelque chose de leur expression de majesté sereine? Non, comme la grande poésie, la musique de sentiment — quand elle peut échapper à la formule — est éternelle. Pourquoi donc, quand on a à son service un art si élevé, si puissant, si universel, détourner cet art de son principe et de sa voie? pourquoi le condamner à de pauvres et serviles stratagèmes d'imitation, forcément dépassés bientôt, si ingénieux qu'ils puissent être, par le progrès naturel de l'industrie humaine?

L'orchestre de Lesueur pendant la tempête de *Paul et Virginie* parut à ses contemporains puissant et grand. Nos amateurs n'en voudraient pas pour une ouverture de vaudeville; et une tempête dans un verre d'eau nous semble exiger aujourd'hui un plus grand déploiement de sonorités. N'avons-nous pas entendu, depuis Berlioz, dans des œuvres absolument modernes, des orchestres encore plus puissants que celui de *la Damnation de Faust*? Qu'est-ce que cela prouve? Rien, sinon peut-être la capacité croissante de nos oreilles en fait de bruit musical. Ce qui eût fait saigner les tympans de nos pères, nous

paraît aujourd'hui juste la quantité suffisante et agréable. Rien n'empêche d'aller encore plus loin, de multiplier les vibrations et de faire absorber à l'auditeur une plus grande quantité d'ondes sonores : qui sait les engins musicaux que nous réservent les Sax de l'avenir? Mais comme nous donnerions volontiers tous les orages, toutes les tempêtes passées et futures des symphonistes descriptifs — exceptons la *Symphonie pastorale*, qui nous offre non la copie, mais l'idéalisation de la nature — pour une de ces simples phrases où un musicien sans grande portée, Grétry, par exemple, a fixé à jamais, dans la grâce du contour mélodique, un sentiment humain et vrai!

On se souvient de l'opéra de *Télémaque*, écrit en 1785, sous les yeux de Sacchini, et reçu à l'Académie royale de musique. Les difficultés qui s'opposaient à la représentation de cet ouvrage à l'Opéra, leurs succès antérieurs sur la scène de Feydeau, l'assurance que *Télémaque* serait monté avec soin et joué avec talent au Théâtre-Lyrique, décidèrent les auteurs à en changer le genre. Les récitatifs furent supprimés et remplacés par des dialogues [1]. Le 11 mai 1796 (floréal an IV), le théâtre Feydeau

1. Volontiers, aujourd'hui, les compositeurs transforment les dialogues en récits. Autre temps...



affichait pour la première fois *Télémaque dans l'Isle de Calypso* ou *le Triomphe de la Sagesse*, tragédie lyrique en trois actes. Nouveau et éclatant succès pour Lesueur, madame Scio joua en grande tragédienne le rôle de Calypso. La mise en scène étalait un luxe inaccoutumé sur les théâtres secondaires. Le musicien, dans plusieurs endroits de son œuvre, avait trouvé des accents d'une magnifique puissance d'expression. L'air de Calypso dans le troisième acte : *Je veux voir à mes pieds Eucharis expirante*, renferme, dit Berlioz, « un des plus beaux élans dramatiques que l'on connaisse ». Malheureusement, ces brillantes qualités étaient déparées par l'imitation prétendue de la musique grecque. Nous reproduisons ici l'avertissement placé en tête de la partition ; le lecteur y retrouvera, au milieu d'excellentes idées qu'il connaît déjà, le bizarre bagage d'érudition qui fait de Lesueur une physionomie si étrangement originale.

AVERTISSEMENT.

« En s'attachant autant qu'on l'a pu, dans cet opéra, à la sévère UNITÉ musicale, on s'est en même temps efforcé d'appliquer aux passions, aux situations théâtrales et aux mouvements pantomimes, les diverses propriétés des modes, nomes, rythmes et mélopées de la musique

ANTIQUE. Comme notre poésie lyrique n'a plus les mesures rythmiques des poésies anciennes — quoi qu'elle pût en avoir d'approchant — c'est plus dans la partie de l'orchestre que dans celle de la vocale qu'on peut chercher à faire passer ces différentes propriétés des nomes grecs. »

Ouvrons-nous la partition, nous voici en face d'une « OUVERTURE sur le mode hypo-dorien et sur le nome spondaïque, en observant la mélopée mésoïde ». Plus loin ce sera un air « hypocritique », ailleurs un « andantino dans le mode éolien, avec la mélopée systallique ». C'est une véritable avalanche d'intentions archaïques.

A la même époque, la science de Lesueur — qui, nous pouvons le dire, avait sa principale base dans l'imagination du maître — se donnait libre carrière dans un discours prononcé au Conservatoire (Éloge de Piccini, an III), puis dans une note très développée que le célèbre helléniste F. Gail imprimait à la suite de sa traduction d'Anacréon, publiée pour la première fois en 1794, puis en 1799, avec l'article de Lesueur sur la mélopée et la rythmopée antiques, plus quatre odes mises en musique sur le texte grec par Lesueur, Cherubini, Méhul et Gossec. Ces travaux n'ont rien de particulièrement intéressant.

VI

Ode symphonique de Lesueur en faveur du rétablissement de la paix. — La *Marseillaise* et Berlioz. — Les trois orchestres de Méhul, les quatre orchestres de Lesueur et le *Requiem* de Berlioz.

Après ses trois succès remportés à Feydeau, il ne manquait plus à Lesueur, inspecteur du Conservatoire et professeur très écouté, qu'une consécration : il lui fallait escalader la scène de l'Opéra. Il se mit au travail et il eut bientôt son siège fait. Au commencement de l'an VIII (1799), il avait déjà écrit deux grands ouvrages, l'un *Ossian* ou les *Bardes*, sur un livret de Dercy, l'autre *la Mort d'Adam*, dont un librettiste connu dans son temps, Guillard, avait arrangé le poème d'après Klopstock. Les deux partitions furent présentées simultanément et reçues sans difficulté au

Théâtre de la République et des Arts, mais de nombreuses causes devaient en retarder la représentation. Il nous faut aller jusqu'à l'année 1801 pour trouver une manifestation publique du talent de Lesueur. A cette époque, Lucien Bonaparte, ministre de l'intérieur, demanda à notre compositeur une hymne pour la grande fête nationale du 1er vendémiaire an IX.

C'était le huitième anniversaire de la République, mais qu'il ressemblait peu aux précédents ! La grande tourmente était passée; après des années de fièvre, on respirait. Les partis semblaient désarmer, l'Europe aussi. L'Angleterre, on le croyait du moins, renonçait à nous poursuivre de sa haine. Pour la première fois depuis dix ans, on entrevoyait la probabilité d'une paix prochaine; le premier consul en exprimait volontiers dans ses discours le désir et l'espoir.

Ce fut au milieu de tels sentiments qu'eut lieu la cérémonie du 1er vendémiaire an IX. Les consuls, les ministres, tout le gouvernement, une foule nombreuse s'était rendue à la chapelle des Invalides, alors le Temple de Mars, où, après un discours du ministre de l'intérieur, fut exécutée l'ode symphonique de Lesueur, paroles d'Esménard, *en faveur du rétablissement de la paix*. Le musicien avait à sa disposition les

meilleurs artistes de tous les théâtres de Paris, les élèves du Conservatoire, et un orchestre des plus nombreux qu'il divisa en quatre sections, placées chacune à l'un des coins de l'édifice. L'effet de cette disposition fut prodigieux. Déjà, quelques mois auparavant (15 messidor an VIII), Mehul, chargé d'écrire un chant pour célébrer l'anniversaire du 14 juillet, avait eu l'idée d'employer trois orchestres distincts. Malgré ce précédent, la tentative de Lesueur frappa d'étonnement le nombreux public qui remplissait l'immense vaisseau des Invalides. Nous en trouvons la preuve dans le compte rendu que donne le *Moniteur* de la cérémonie.

« Le citoyen Lesueur, dit la feuille officielle, avait placé un orchestre de plus que le citoyen Méhul au 15 messidor. La musique, d'un caractère religieux, a produit des sensations profondes. L'exécution a été parfaite et l'ensemble étonnant, malgré les innombrables difficultés de conduire quatre orchestres composés d'un si grand nombre de musiciens placés à de si grandes distances. »

Le *Mercure de France* nous donne une analyse moins sèche :

« Le citoyen Lesueur s'est montré digne de sa réputation. Sa composition large était remplie d'effets et de détails vraiment dramatiques. Les

quatre orchestres qu'il avait employés offraient chacun un caractère particulier. L'un semblait peindre le murmure joyeux d'une partie du peuple au retour de la solennité qu'on célébrait; un autre développait ses sentiments d'allégresse par un chant analogue, mais plus animé; un troisième, par un motif musical tout différent des deux autres, exprimait d'une manière nerveuse cette exaltation qui se communique sensiblement dans une grande réunion d'hommes ayant les mêmes sentiments... »

Quels sentiments exprimait le quatrième orchestre? Hélas! nul ne le sait et ne le saura probablement jamais. Le *Mercure* oublie de nous le dire, et aucun document ne le supplée. Lesueur avait-il donc manqué ce jour-là à ses habitudes de prévoyance? Avait-il négligé de faire connaître son programme, « de dire le pourquoi et le comment », de faire pressentir son tableau, de fixer ses images, d'indiquer son dessin? Toutes ces précautions étaient dans son esprit trop importantes pour qu'il eût jamais garde d'y manquer.

Comme autrefois à Notre-Dame, il avait rédigé un prospectus où ses intentions étaient clairement expliquées. Le malheur voulut qu'il se fiât pour l'impression de cette pièce aux soins de Sarrette, et que celui-ci négligeât le détail dont il s'était chargé. La fureur de Lesueur,

quand il s'aperçut que son programme n'était pas distribué dans la salle comme il s'y attendait, est facile à comprendre.

Malgré cette absence d'explication et la difficulté qui dut s'en suivre de pénétrer en une seule audition les intentions de l'auteur, les quatre orchestres eurent, comme on l'a vu, un grand succès. Mais ce fut surtout un succès d'étonnement. Quant à la valeur de l'œuvre, il nous est impossible de l'apprécier : Sarrette, chargé par le ministère de faire graver cet ouvrage, ne s'en occupa jamais. Il ne nous reste donc rien du chant du 1er vendémiaire, pas plus que de ceux composés par Lesueur à l'occasion de la Fête de l'agriculture et de la Fête des vieillards.

Selon toute apparence, la perte est peu à regretter. La musique officielle fut très en honneur durant la Révolution; mais il arriva alors ce qui arrive souvent en pareil cas : tous ces chants écrits sur commande étaient médiocres et ne méritaient pas de survivre à la circonstance qui les avait dictés. 92 et 93 nous ont légué deux morceaux superbes devenus populaires, mais dont l'inspiration n'a rien à voir avec la protection officielle. L'un, le *Chant du Départ*, a été pour ainsi dire improvisé par Méhul sur des vers que Chénier avait écrits à un moment où les fureurs de ses ennemis le

forçaient à se cacher ; l'autre. aujourd'hui consacré comme chant national de la France, est, pour les paroles et pour la musique, l'œuvre d'un amateur que, dans une nuit sublime, l'angoisse patriotique transforma en créateur de génie.

Berlioz avait beaucoup d'admiration pour le chef-d'œuvre de Rouget de l'Isle, qui est en même temps le chef-d'œuvre de la musique nationale. Il a laissé un arrangement de l'*Hymne des Marseillais* à grand orchestre et double chœur, qui n'a jamais, à notre connaissance, été exécuté nulle part. Ce travail n'a pas d'ailleurs grand mérite : l'harmonie et l'accompagnement n'offrent que peu d'intérêt ; Berlioz, si admirable de coloris, de verve et d'imprévu dans l'orchestration de la *Marche hongroise*, a été ici abandonné par son génie. Ce qu'il y a de plus curieux dans cette partition de treize pages, c'est la tablature, c'est-à-dire l'indication placée en tête de la première page des instruments qui y sont employés. Nous y trouvons deux clarinettes en *si* bémol, six trompettes en trois tons différents, quatre cors, trois trombones, deux ophicléides, deux bassons, trois paires de timbales diversement accordées, plusieurs grosses caisses accordées (le nombre n'en est pas indiqué, mais à chaque rentrée de l'instrument le mot est répété au pluriel, ce qui indique bien l'intention de l'au-

teur), violons, altos et basses, et enfin, à la ligne du chant, au lieu des mots usités ténors ou basses, cet appel inattendu : « *Tout ce qui a une voix, un cœur et du sang dans les veines.* »

Une des pages les plus amusantes des *Mémoires* de Berlioz est celle où il raconte l'impression ou plutôt la secousse qu'il reçut un jour en entendant la *Marseillaise* chantée par un chœur de plus de mille personnes. C'était au lendemain de la révolution de 1830, l'année même où Berlioz obtint son prix de Rome. Sorti de l'Institut le 29 juillet, le jeune musicien se mit à courir Paris, en vrai bohème qu'il était, se mêlant à la joie populaire qui ne manque jamais d'éclater durant les premiers jours d'un changement de régime. Passant près du Palais-Royal, il entend une petite troupe de *dilettanti* chanter, dit-il, une mélodie de lui. Il se mêle à eux; tous ensemble exécutent plusieurs chœurs, tandis que les gardes nationaux, tendant leurs shakos aux auditeurs assemblés par ce concert improvisé, font la quête autour de la bande musicale, au profit des blessés des *trois glorieuses*. Mais la foule augmente et devient gênante pour les jeunes orphées, qui finissent par accepter l'offre d'une mercière de la galerie Colbert de monter au premier étage de sa maison, d'où ils pourront par la fenêtre *verser des torrents d'harmonie*

sur leurs ardents admirateurs. Là Berlioz propose de chanter la *Marseillaise*, et quand vient le refrain, il fait signe à la foule de chanter.

« Le peuple alors, dit-il, de lancer son « Aux » armes, citoyens! » avec l'ensemble et l'énergie d'un chœur exercé. Il faut se figurer que la galerie qui aboutissait à la rue Vivienne était pleine, que la rotonde du milieu était pleine, que ces quatre ou cinq mille voix étaient entassées dans un lieu sonore fermé à droite et à gauche par les cloisons en planches des boutiques, en haut par des vitraux, en bas par des dalles retentissantes ; il faut penser en outre que la plupart des chanteurs, hommes, femmes et enfants, palpitaient encore de l'émotion du combat de la veille, et l'on s'imaginera peut-être quel fut l'effet de ce foudroyant refrain... Pour moi, sans métaphore, *je tombai à terre*, et notre petite troupe, épouvantée de l'explosion, fut frappée d'un mutisme absolu, comme les oiseaux après un éclat de tonnerre. »

Dès qu'il eut son prix, c'est-à-dire quelques semaines après cette histoire, Berlioz fit graver son arrangement de la *Marseillaise*, qu'il dédia à l'auteur de « cette hymne immortelle [1] » Rouget de l'Isle, alors encore vivant et retiré à Choisy-

1. *Mémoires* d'Hector Berlioz, p. 103.

le-Roi, près Paris. La partition fut publiée par la maison Schlesinger, avec la mention que nous avons signalée plus haut, témoignage brûlant d'un vif enthousiasme.

Ce n'est pas que l'auteur de *la Damnation de Faust* nourrît des sentiments républicains ou révolutionnaires ; loin de là. Il avait été frappé — frappé à en être renversé, comme on vient de le voir — par le côté sublime de ce chant magnifique. Mais son libéralisme n'allait pas plus loin. Il suffit de parcourir ses *Mémoires* pour s'en convaincre :

« La République, écrit-il en 1848, passe en ce moment son rouleau de bronze sur l'Europe ; l'art musical, qui depuis longtemps partout se traînait mourant, est bien mort à cette heure ; on va l'ensevelir, ou plutôt le jeter à la voirie... *Jam proximus ardet Ucalegon !...*[1] »

Dans cette horreur du gouvernement populaire, il entrait beaucoup du dédain de l'artiste pour la foule, sentiment que Berlioz poussait à l'excès. Nul ne fut moins démocrate. Pour lui, le peuple est grossier et brutal, indigne et incapable de gouverner, comme il est indigne et incapable de comprendre et d'approcher les chefs-d'œuvre de l'art. Bien différent en cela de son maître, car Lesueur a souvent répété à ses élè-

1. *Mémoires,* préface.

ves — plusieurs nous l'ont redit — que le peuple lui paraissait le meilleur juge des grandes beautés de la musique. Tant qu'il avait été directeur de la musique de l'empereur, il avait eu à organiser les représentations gratuites du 15 août. Il y faisait jouer surtout les partitions de Gluck. La justesse des sentiments manifestés par le public de ces solennités était frappante, disait-il ; les applaudissements partaient toujours aux endroits véritablement sublimes. Pour cette assemblée ignorante mais émue, point de beautés de convention, les artifices de la science étaient vains. Mais quel enthousiasme, quels transports devant les grands sentiments exprimés avec la puissance du génie, et comme la foule comprenait à merveille l'inspiration du musicien quand celui-ci mettait en jeu les idées de devoir, de sacrifice, d'amour conjugal !

Ainsi parlait Lesueur, mais Lesueur, comme Beethoven, était humanitaire et philanthrope. Tout autre apparaît son élève : le gouvernement démocratique était pour lui la ruine de l'art, ce qui ne l'empêchait pas, sous la monarchie, de fulminer constamment contre la lésinerie des gouvernants, l'ignorance des bureaux en fait d'art, contre mille autres choses encore. Il fallait que cet esprit malade se plaignît toujours de quelque chose et de quelqu'un.

A dire vrai, la monarchie de Juillet, sous laquelle Berlioz débuta, ne se montra pas très généreuse envers la musique. La branche légitime avait toujours eu sa chapelle, antique et vénérable institution que les Napoléon ne négligèrent pas d'imiter d'elle; mais le fils de Philippe-Égalité, roi bourgeois et voltairien, se contenta de messes basses ; Lesueur et Cherubini durent prendre leur retraite de directeurs de la musique royale, faute de musique royale. Il ne restait plus aux compositeurs que les cantates chantées dans les divers théâtres à l'occasion de la fête du souverain, maigre relief, dont les artistes sérieux dédaignaient d'approcher.

Une fois pourtant le gouvernement de Louis-Philippe se départit de ses habitudes d'économie, et ce fut en faveur de Berlioz. A peine revenu de Rome, où il ne s'était fait remarquer que par ses excentricités, connu seulement pour son esprit brouillon et pour la *Symphonie fantastique* qui avait provoqué le généreux mais solitaire enthousiasme de Paganini, Berlioz, âgé de trente-trois ans, et alors que Lesueur et Cherubini vivaient encore, eut la chance de se voir commander un *Requiem* par le ministère de l'Intérieur. Cet ouvrage, destiné d'abord au service funèbre des victimes de Juillet, fut finalement

exécuté aux obsèques du général Danrémont, mort au siège de Constantine.

La coupole des Invalides fut mise à la disposition du compositeur, ainsi qu'une somme de douze mille francs, et le 5 décembre 1837, encombré de la foule des princes, des dignitaires français et étrangers, des députés, des pairs, des représentants de l'armée et du clergé, l'ex-temple de Mars s'ouvrit de nouveau à la musique, représentée en la personne d'Hector Berlioz.

Là où son maître avait employé quatre orchestres, dépassant Méhul qui s'était borné à trois, l'élève Berlioz ne voulut pas rester en arrière. Il en mit cinq : un grand et complet au centre et quatre petits orchestres de cuivre placés aux quatre coins de l'édifice.

Si ce n'est qu'une coïncidence, elle est certainement curieuse. Mais il est permis de penser que l'idée d'employer quatre orchestres très éloignés les uns des autres est venue à Berlioz parce que Lesueur avait déjà employé ce procédé. Ce n'est pas là, d'ailleurs, le seul point de contact qui relie l'auteur du *Requiem* à son précurseur. Il est impossible, en effet, de ne pas remarquer dans la messe des morts de Berlioz les caractères que nous avons déjà signalés comme lui étant communs avec Lesueur :

L'extrême simplicité de la trame harmonique ;

L'emploi des accords consonnants qui rendent la modulation si étrange ;

La subordination de l'idée musicale aux effets de sonorité.

Quelques mots sur ce dernier point ne seront peut-être pas inutiles. On se souvient de l'exécution du *Requiem* aux concerts du Châtelet, dirigés par M. Ed. Colonne. Les trois premiers morceaux, écrits dans un style fortement approprié au sujet, frappaient d'abord par leurs notes plaintives, par la sévérité de leur allure, la sobriété des effets. Tout à coup une fanfare éclate, puis une autre, puis une troisième et une quatrième. Ce sont les orchestres de cuivre, que l'auteur avait eu soin de faire taire jusque-là, et qui, jetant de tous côtés leurs stridents appels, se réunissent bientôt dans un formidable unisson, pour arriver à une septième dominante, qui a l'air d'un solennel et grandiose point d'interrogation placé au seuil de l'infini. L'enthousiasme du public s'est vivement manifesté à cet endroit : le morceau a été interrompu par les applaudissements, et force a été au chef d'orchestre d'interrompre le morceau pour faire réentendre ce colossal début.

Mais, il faut bien l'avouer, ce qui a soulevé les auditeurs, c'est moins l'idée que la puissante explosion de ces sonorités violemment

déchaînées, explosion préparée avec art, conduite et ménagée avec une entente de l'effet qui approche du génie. Malheureusement pour les combinaisons de ce genre, l'oreille se blase sur les sonorités, et il a été facile de voir, dès la seconde audition du *Requiem* aux concerts de l'Association artistique, que, la surprise n'étant plus de la partie, le public éprouvait beaucoup moins de plaisir à écouter ce tonitruant morceau.

Berlioz était évidemment très fier de son *Tuba mirum*. Il a toujours aimé les grandes exécutions ; romantique échevelé, il se laissait surtout séduire par l'extraordinaire, par le gigantesque et le colossal, ce qui ne va pas toujours avec la vigueur et la santé ; il rêvait des masses vocales et instrumentales innombrables, manœuvrant dans des vaisseaux immenses ; l'excès de la sonorité l'attirait et l'enivrait pour ainsi dire. Aussi, dès que cet excès paraît motivé par le sujet, avec quelle joie il s'y livre ! Il a écrit en parlant du *Requiem* et du *Tuba mirum* de Mozart :

« Pauvre Mozart, qui se contente d'un trombone, là où cinq cents trombones ne suffiraient pas à peindre la terreur du jugement dernier ! »

On pourrait demander à Berlioz pourquoi

lui-même, écrivant un *Requiem*, s'est privé des cinq cents trombones que Mozart n'avait pas jugé à propos d'employer. Mais sans recourir à cet argument trop personnel, il était facile de lui répondre par cette suite de propositions dont l'évidence n'est pas niable, à savoir que cinq cents trombones ne comptent guère plus qu'un ou deux vis-à-vis de l'infini ; — que d'ailleurs la force d'une conception ne gît pas dans le nombre des exécutants destinés à la mettre en œuvre, mais dans l'idée musicale elle-même, qui peut être forte, puissante, poétique, ou chétive, vulgaire, mal venue ; — que s'il est vrai qu'on peut obtenir des effets surprenants au moyen de masses bien disciplinées et disposées avec intelligence ; s'il est vrai, malgré l'étrangeté du fait, que *la Marseillaise* chantée par quatre mille personnes puisse renverser et jeter à terre un jeune compositeur sortant de loge, ce n'est pourtant pas là le but absolu de la musique ; — qu'on ne saurait fonder sur des phénomènes aussi exceptionnels une esthétique de quelque valeur, parce qu'il y a un abîme entre l'effet produit et l'essence de l'art ; — enfin, que le *Requiem* de Mozart, malgré l'unique trombone employé par le maître, est et reste un chef-d'œuvre.

VII

Polémiqne de Lesueur contre le Conservatoire et l'Opéra. — Trois lettres curieuses. — Démission et retraite.

Nous avons laissé Lesueur à la porte du Théâtre de la République et des Arts, ci-devant Académie royale de musique, avec deux ouvrages importants : *les Bardes* et *la Mort d'Adam*. Ici se place une suite de faits très embrouillés et une polémique célèbre qui eut un résultat tout à fait contraire aux espérances et aux désirs de notre héros, puisque Lesueur non seulement ne vit pas ses deux opéras représentés, mais encore — coup terrible et inattendu ! — fut forcé de résigner ses fonctions d'inspecteur au Conservatoire. Le fond de cette polémique est une brochure de Lesueur, dont voici le titre : *Lettre en*

réponse à GUILLARD *sur l'opéra de* la Mort d'Adam, *dont le tour de mise arrive pour la première fois au Théâtre des Arts, et sur* PLUSIEURS POINTS D'UTILITÉ RELATIFS AUX ARTS ET AUX LETTRES, par LESUEUR, etc. (Pour être distribuée aux autorités.) Paris, brumaire an X.

Nous croyons inutile d'analyser cette brochure et de raconter par le menu les incidents auxquels son apparition donna lieu. A quoi bon réveiller des discussions surannées? Qui pourrait y prendre intérêt aujourd'hui? C'est bien assez d'avoir lu pour notre compte, — notre devoir d'historien nous en faisait une loi, — cinq ou six pamphlets dictés par des passions éteintes et dont le bruit n'éveille plus aucun écho; nous éviterons pareil ennui à nos lecteurs.

Les empereurs romains avaient toujours dans leur maison un esclave de confiance, appelé *prœgustator*, dont la fonction était de goûter par avance les plats destinés à figurer sur la table du maître, afin d'éviter à la Majesté le désagrément d'avaler un mets dangereux ou mal préparé. Il nous semble que, dans un travail du genre de celui-ci, l'écrivain doit remplir vis-à-vis du public, ce souverain de nos jours, l'office de prégustateur. A lui d'essayer, d'expérimenter, sans crainte ni murmure, tout ce qu'offre son sujet, de savourer ce qui est excel-

lent, de se brûler la langue avec les liqueurs trop chaudes, de se charger l'estomac des mets trop lourds, sauf ensuite à dire au lecteur : Voici qui vous fera plaisir, vous pouvez goûter de confiance ; voilà qui est insipide ou fastidieux ; quant à ce plat, gardez-vous d'y toucher, vous auriez une indigestion.

Eh bien ! de toute cette polémique qui a duré si longtemps et noirci tant de papier, il y a peu de chose à extraire. Voici cependant trois lettres qui nous ont paru curieuses à divers égards. La première n'a pas trait à la polémique soulevée par Lesueur ; c'est un simple document d'administration intérieure de l'Opéra. Elle émane de Gardel, le célèbre maître de ballets, et l'amour-propre du danseur s'y fait jour de la façon la plus naïve.

« A MONSIEUR BONNET, DIRECTEUR.

» Monsieur,

» Vous me demandez de prendre avec vous un engagement *par écrit* de terminer les travaux de la danse pour l'époque fixée, c'est-à-dire pour le 10 messidor. J'ai l'honneur de répondre, Monsieur, que je ne suis pas entrepreneur de danse comme on peut l'être de bâtiments ; dans

cette partie l'on sait combien de jours et de bras il faut pour élever un édifice; mais il n'est pas possible, dans l'art que j'exerce, de dire le jour précis où des travaux aussi extraordinaires que ceux de l'opéra des *Bardes* peuvent être terminés; ils dépendent de tous les artistes individuellement, des événements, et non du compositeur uniquement. Tout ce à quoi je puis m'engager, Monsieur, c'est de faire tout ce que mes forces physiques, morales et intellectuelles pourront me permettre de faire pour accélérer la mise de l'ouvrage dont il s'agit. Si vous désirez un plus sûr garant, Monsieur, vous le trouverez dans l'amour de mon devoir, dont je n'ai jamais cessé de donner des preuves, et dans l'empressement que j'aurai toujours de plaire au gouvernement et à mes supérieurs.

» J'ai l'honneur de vous saluer.

» GARDEL. »

Que l'on dise après cela que la danse ne met pas du sérieux dans la tête des gens!

Voici maintenant un extrait de la lettre dont Lesueur accompagna l'envoi de sa brochure au ministre de l'intérieur et au directeur du théâtre des Arts, Cellerier. Nous avons trouvé ce document, ainsi que celui qui précède, dans les archives de l'Opéra.

« ... Les mises d'*Adam* et d'*Ossian* ne sont que les causes très secondaires de cet écrit. La splendeur où le ministre éclairé des arts désire ardemment voir arriver NOS SPECTACLES LYRIQUES, NOS AUTRES GRANDS THÉATRES, NOS MUSÉES, NOS BIBLIOTHÈQUES; l'éducation littéraire à joindre intrinsèquement à l'éducation musicale du Conservatoire, pour parvenir au grand but de la musique scénique et pour faire monter en France la musique vocale et dramatique jusqu'où elle peut aller; la véritable direction qu'on pourrait dans l'État donner à l'art de Linus et d'Orphée; quels sont les *moyens* NOUVEAUX qu'on pourrait souvent tirer de lui, de son attrait irrésistible, de son charme tout puissant; comment le gouvernement, en faisant appliquer la *musique* aux *paroles*, aux poésies de LA MORALE, pourrait se servir du caractère communicatif du *langage chanté*, se servir en un mot de cet *attrait* même de la MUSIQUE scénique et théâtrale pour entraîner tous les cœurs vers la MORALE qu'elle chanterait, et par contrecoup vers l'AMOUR DES LOIS DU PAYS, vers L'ATTACHEMENT et le RESPECT DUS A SES GOUVERNANTS, voilà les principaux objets qui m'ont impérieusement commandé de faire entendre ma voix à un gouvernement qui, par sa richesse et par sa puissance, possède tous les moyens d'exécution. »

Faut-il croire la graphologie, quand elle dit que trop de mots soulignés dans une écriture indiquent un trouble de l'état mental? nous devrions conclure de la disposition graphique de la lettre ci-dessus que Lesueur, au moment le plus violent de sa polémique contre ses ennemis cachés ou déclarés, ne se possédait pas entièrement. Le billet suivant, en même temps qu'il révèle une grande surexcitation nerveuse chez son auteur, est un spécimen étrangement curieux du degré d'emphase où le style révolutionnaire pouvait parvenir. Il fut adressé par Lesueur au premier consul avec un exemplaire de la *Lettre à Guillard* :

« Le plus grand des hommes!

» Me permettras-tu de te dérober quelques minutes du temps que tu emploies au bonheur du monde? Ce n'est pas devant toi que je m'abaisserai à échanger les sentiments d'honneur et d'indépendance contre l'art mensonger des courtisans. Fais-toi lire les réclamations que par ma faible voix l'art des Grâces et d'Orphée te présente. Terpandre et Timothée en discouraient devant Alexandre. Le héros écoutait avec intérêt. Il leur fit droit. Tu me le dois, je l'attends de toi.

» Salut et respect,

» LESUEUR. »

Bonaparte lut-il cette lettre? prit-il connaissance de la *Lettre à Guillard?* Il est permis d'en douter. En tout cas, il n'intervint pas. Ce n'eût pas été trop de la souveraine influence du premier consul pour tirer Lesueur du mauvais pas où il s'était fourvoyé. De tous côtés, le malheureux compositeur s'était suscité des ennemis puissants. L'opinion publique fut soulevée contre lui. Les bureaux, dont il avait sans preuve accusé l'impartialité, se mettaient entre lui et les ministres. Chaptal, alors au département de l'intérieur, lui écrivit, en réponse à l'envoi de sa *Lettre à Guillard,* deux mercuriales fort sévères qui furent publiées partout; enfin, le 1er vendémaire an XI (septembre 1802), des économies ayant été résolues dans le personnel du Conservatoire, on en profita pour demander à Lesueur sa démission d'inspecteur de l'enseignement. Lassé, et se voyant vaincu, il avait d'ailleurs offert cette démission, et en même temps retiré ses ouvrages du Théâtre des Arts.

Alors, pour la seconde fois, Lesueur connut les horreurs de la gêne; mais sa position était aggravée. Il n'était plus au début de sa carrière. Parvenu à la moitié environ de la vie humaine, il se voyait, après avoir touché au faîte, violemment jeté à terre. Le souvenir de ses succès

antérieurs ne pouvait qu'augmenter le dépit qu'il ressentait de son impuissance actuelle. Entouré d'ennemis, refoulé, après avoir joui de la gloire et des applaudissements, dans une indigne obscurité, sans élèves, partant sans ressources pour nourrir son vieux père qui logeait avec lui, quel espoir lui restait ? Il tomba dans un découragement absolu. « Je le vis alors, dit Fétis, chez Rey, mon vieux maître d'harmonie et son ami ; le souvenir du désespoir qui l'accablait ne sortira jamais de ma mémoire. »

VIII

Lesueur est nommé maître de la chapelle impériale. — *Ossian ou les Bardes.* — Mariage de Lesueur. — *Le Triomphe de Trajan.* — *La Mort d'Adam.* — Un manuscrit de Lesueur. — Caractère grandiose de sa musique religieuse. — Opinion de M. Gounod.

Un événement aussi heureux qu'inespéré vint mettre un terme à cette pénible situation. Paisiello, directeur de la musique du premier consul, se retira à Naples, sa patrie. Avant de le laisser partir, Bonaparte le pria d'indiquer un musicien qui pût le remplacer ; le maître italien désigna Lesueur, qui fut nommé et passa ainsi de l'extrême malheur à la situation la plus enviée.

Tel est sur cette importante circonstance le récit de Fétis ; d'après M. Boisselot, Lesueur

lui-même racontait la chose un peu différemment. Selon lui, le ministre de l'intérieur ayant soumis au premier consul, après la retraite de Paisiello, une liste des compositeurs que leur science, leur illustration, leurs travaux ou leurs succès antérieurs désignaient pour remplir le poste de maître de chapelle aux Tuileries, Bonaparte dit tout à coup : « Il manque un nom sur cette liste », et, prenant la plume, il ajouta au bas : « Lesueur », ce qui équivalait à un décret formel de nomination.

Enfin, il court sur le remplacement de Paisiello une troisième légende qui ne manque pas de vraisemblance et qui peut se concilier avec le récit de Lesueur. Son maître préféré ayant quitté la France, Bonaparte fit venir Méhul, avec qui il avait eu autrefois des relations d'amitié, et lui offrit la succession de Paisiello. L'auteur de *Joseph* accepta, mais à une condition, c'est que Cherubini partagerait avec lui l'honneur et le fardeau de cette haute situation. Or, on sait l'aversion profonde de Napoléon pour le talent et la personne de Cherubini. On ne put s'entendre là-dessus ; malgré les vives sollicitations de son tout-puissant ami, Méhul s'obstina dans son acceptation conditionnelle, que Bonaparte prit pour un refus, et le premier consul chargea Joséphine du soin de chercher un maître de chapelle. Le choix de madame Bonaparte se porta

sur Lesueur, qui lui était fortement recommandé par madame de Mennesson, ancienne épouse sans titre du duc d'Orléans. On sait tout le soin que Bonaparte prenait alors de plaire à cette dame, par qui il voulait faire revivre autour de lui les traditions de politesse de l'ancienne cour.

Voici donc l'ancien maître de musique de Notre-Dame devenu maître de chapelle des Tuileries, bientôt chapelle impériale. La scène change tout d'un coup; l'ordre est donné à l'administration de l'Opéra de monter immédiatement l'un des ouvrages de Lesueur, et le 10 juillet 1804 vit la première représentation d'*Ossian, ou les Bardes*. Le triomphe fut complet, l'enthousiasme au comble : Napoléon avait tenu à assister, avec l'impératrice, à l'exécution du chef-d'œuvre de Lesueur, qui était maintenant son compositeur favori.

« Trois actes avaient été joués et le succès marchait toujours croissant. — *Allez dire à Lesueur que je veux le voir*, dit l'empereur à l'un des grands officiers de sa maison. On courut après Lesueur qu'on ne trouvait nulle part ; on le rencontra enfin, mais dans un état et dans un costume qui ne lui permettaient pas de se présenter devant l'empereur, harassé de fatigue après deux jours et deux nuits passés sans repos,

et dirigeant encore, du fond d'une coulisse, les chœurs qu'il animait du geste et de la voix. Il s'excuse de se rendre à l'invitation qui lui est faite, mais cette invitation devient un ordre : — *Je sais*, dit l'empereur, *ce que c'est qu'un jour de bataille, je ne regarderai pas plus à son habit que je ne fais, ce jour-là, attention à celui de mes généraux. Qu'il vienne. Je veux lui parler.*

Il n'y avait point à résister; Lesueur quitte son poste et s'achemine tout ému vers la loge impériale. En le voyant, l'empereur se lève, et de ce ton qu'on ne peut rendre, de cet air qu'il faut avoir vu : *Monsieur Lesueur*, dit-il, *je vous salue. Venez assister à votre triomphe; vos deux premiers actes sont beaux, mais le troisième est incomparable!* Lesueur était trop ému pour répondre : mais le public, qui suivait de l'œil tout ce qui se passait dans cette loge, éclatait en applaudissements. De tous côtés se faisaient entendre les cris de : *Vive l'empereur! vive Lesueur!* Cependant Lesueur, confus, voulait se retirer; l'empereur l'en empêcha : — *Non*, lui dit-il, *je ne veux pas que vous vous en alliez, il faut que vous jouissiez de votre triomphe*, et, le ramenant sur le devant de la loge, il le fit asseoir à sa propre place, à côté de l'impératrice, où il le retint pendant plus d'un quart d'heure, en vue du public qui battait des mains.

Le lendemain matin, le général Duroc se rendit chez Lesueur et lui remit, de la part de Napoléon, la décoration de la Légion d'honneur et une tabatière d'or avec ces mots gravés : *l'Empereur des Français à l'auteur des Bardes.* »

C'est ainsi que M. Raoul Rochette raconte[1] le triomphe des *Bardes ;* le *debater* académique n'a pas voulu faire commettre un barbarisme à Napoléon. Il paraît cependant, d'après tous les mémoires du temps, que l'empereur, parlant à Lesueur, se serait servi de cette expression bizarre : « Votre troisième acte est *inaccessible.* » Ajoutons, pour compléter ce récit, que la tabatière apportée par le général Duroc au compositeur renfermait une somme de six mille francs en billets de banque, présent que l'administration de l'Opéra renouvela quelques mois après, en reconnaissance des recettes extraordinaires que lui procuraient *les Bardes.*

En même temps, Lesueur recevait une lettre de Paisiello qui était pour lui une consécration précieuse. De son côté, David, le peintre illustre, lui écrivait : « Quand mon pinceau commencera à se geler, mon âme à se glacer, j'irai réchauffer l'un et l'autre aux accents brûlants et passionnés de votre lyre. »

1. *Notice sur Lesueur*, lue à l'Institut.

Enfin, pour que rien ne manquât au succès, on vit paraître deux parodies, l'une intitulée *Ossian cadet, ou les Guimbardes*, de Dupaty, Chazet et Moreau, jouée au Vaudeville, l'autre *Oh ! que c'est sciant*, ou *Oxessian*, par Francis et Désaugiers, représentée sur le théâtre Montansier.

Lesueur était parvenu à l'apogée de la gloire, le bonheur domestique vint le trouver. Il épousa en 1806 mademoiselle Adeline Jamart de Courchamps, et Napoléon lui fit le rare honneur de signer avec l'impératrice Joséphine à son contrat de mariage. Madame Lesueur mit de l'ordre dans les affaires de son mari, toujours distrait et négligent des intérêts matériels, et se montra pendant les trente dernières années de la vie de Lesueur compagne intelligente et dévouée, veillant également au bien-être et à la gloire de son époux. A partir de ce moment, l'existence de Lesueur, auparavant si agitée, s'écoule sans le moindre nuage. Il ne nous reste plus d'incidents à raconter, et la biographie de notre héros peut se lire dans le catalogue de ses œuvres.

Ce sont d'abord les pièces de musique religieuse écrites pour la chapelle des Tuileries, l'oratorio du sacre, trois messes solennelles et une messe basse, des motets, psaumes et cantates, parmi lesquels il nous faut citer surtout le *Cœli enarrant*, écrit dans le style fugué, enfin les petits

poèmes de *Debborah, Rachel, Ruth et Noémi, Ruth et Booz,* « revêtus par le maître, dit Berlioz, d'un coloris antique parfois si vrai qu'on oublie, en les écoutant, la pauvreté de sa trame musicale, son obstination à imiter dans les airs, duos et trios l'ancien style dramatique italien, et la faiblesse enfantine de son instrumentation ».

A l'Opéra, Lesueur, en collaboration avec Persuis, son ancien élève, devenu chef du chant à l'Académie impériale, donna deux ouvrages de circonstance : *le Triomphe de Trajan* et *l'Inauguration du temple de la Victoire.* Rien à dire de ce dernier intermède ; quant au *Triomphe de Trajan*, c'est un véritable opéra en trois actes, qui dut le jour à une circonstance assez peu connue.

La police impériale avait découvert à Berlin une conspiration dont le but était d'attenter à la vie de Napoléon. De hauts personnages et des princes faisaient partie du complot. Napoléon était un jour occupé à lire le dossier de cette affaire, lorsque la princesse de Hazfeldt demanda audience. Elle venait solliciter la grâce de son mari, impliqué dans la conspiration. La culpabilité était évidente, plus d'un fait avoué et certain attestaient la trahison du prince. L'empereur écouta longtemps sans rien dire la noble visiteuse, cherchant dans les paperasses placées

devant lui les pièces qui pouvaient concerner le prince de Hazfeldt ; puis, d'un geste subit, il jeta ces papiers au feu et dit : « Vous le voyez, madame, vous pouvez vous retirer sans crainte ; qui pourrait accuser votre époux, puisqu'il n'existe pas de preuve contre lui ? » Cet acte de clémence inspira à Esménard l'idée du *Triomphe de Trajan*, qui fut un des grands succès de l'Opéra à cette époque. Tout contribua à ce succès : on voyait au dernier acte Trajan brûler sur un réchaud les pièces d'un procès de lèse-majesté. Dans cet empereur romain, triomphant et magnanime, les spectateurs reconnaissaient avec enthousiasme leur souverain, alors maître de l'Europe et l'idole de la grande majorité des Français. La marche triomphale écrite par Lesueur fut acclamée et devint bientôt populaire. L'ouvrage était d'ailleurs monté avec soin. Les plus fameux artistes Laîné, Loys, Dérivis, Nourrit, Bertin ; mesdames Armand et Branchu, y prenaient part. Les décors et les costumes étaient à la hauteur du sujet. La scène, à un moment donné, était encombrée de chevaux. Le luxe fabuleux déployé à cette occasion par les directeurs de l'Académie n'eut d'égal que les recettes, également fabuleuses pour l'époque, occasionnées par *le Triomphe de Trajan*. Celle de la première repré–

sentation s'éleva à plus de dix mille francs ; et le succès se maintint très longtemps dans ces conditions extraordinaires, car *le Triomphe de Trajan* échappa au sort commun des ouvrages de circonstance et fut joué plus de cent fois. L'Opéra le reprenait en 1814 avec quelques changements dans le texte ; enfin, le 11 décembre 1826, Nourrit père, pour sa représentation d'adieux, reparaissait dans le rôle de Trajan, joué à la création par Lainé.

C'est avec l'opéra des *Bardes* que l'Académie impériale connut pour la première fois les recettes de dix mille francs, dont le monument de M. Garnier aurait peut-être aujourd'hui quelque peine à se contenter, mais qui étaient le maximum atteint jusqu'à cette époque. On vient de voir que *le Triomphe de Trajan* fut aussi fructueux pour la caisse du théâtre que le précédent opéra de notre compositeur.

Il semble bien qu'on dût à Lesueur, directeur de la chapelle impériale et célèbre alors par toute l'Europe, la mise à la scène d'un nouvel ouvrage.

Et pourtant *la Mort d'Adam* attendait toujours. Il y avait à ce retard mille raisons. On craignait la monotonie par trop solennelle de ce sujet biblique, totalement dépourvu d'action ; les

bruits qui couraient parmi les artistes au sujet de la musique d'*Adam* n'étaient pas trop favorables. De plus, Lesueur paraissait très difficile à l'endroit des décors ; il lui fallait, pour son tableau final, qui représentait l'entrée d'Adam au paradis, un effet de splendeur inconnu. Il avait autrefois, sous la direction Cellerier, refusé deux toiles peintes à cette intention : ne montrerait-il pas des exigences impossibles, aujourd'hui que sa grande situation lui donnait le droit de parler haut et ferme ? Enfin l'Opéra avait reçu un ouvrage analogue à l'opéra de notre compositeur *la Mort d'Abel* d'Hoffmann, musique de Kreutzer. Non seulement le sujet de ces deux œuvres était à peu près semblable, mais il avait été traité de la même façon, et *la Mort d'Abel* devait aussi se terminer sur une apothéose représentant le ciel ou le paradis. On conçoit l'intérêt qu'avaient les auteurs respectifs des deux ouvrages à obtenir la primauté sur la scène de l'Opéra : ce fut pendant quelque temps entre Adam et Abel une rivalité comique. Enfin le premier fils des hommes céda le tour au père commun du genre humain, et le 20 mars 1809, au matin, la plupart des artistes, journalistes et amateurs de Paris reçurent un billet de faire part ainsi conçu :

« *Vous êtes prié d'assister aux service et en-*

terrement du sieur Adam, ancien propriétaire, qui se feront demain mardi 21 mars 1809, à sept heures et demie précises du soir, en l'Académie impériale de musique, sa paroisse, où il décédera. — De profundis ! »

La Mort d'Adam est l'œuvre de notre compositeur qui a prêté le plus à la critique, et Paris s'égaya quelque temps à son sujet. On connaît ces vers qu'Hoffmann mit dans la bouche de Guillard :

Ma pièce, je l'avoue est d'un ennui mortel :
Mais au séjour de l'Éternel
(Si beau qu'on n'a rien vu de tel)
Je transporte à la fin Adam avec Abel,
Et je réussis, grâce au *ciel !*

C'est qu'en effet, la splendeur des décorations fut loin de nuire au succès de l'Opéra, lequel était d'un style peut-être un peu austère pour le goût des spectateurs parisiens. Le peintre Degotti, auteur de cette toile magnifique, disait à qui voulait l'entendre : « Certainement, certainement, c'est le plus beau paradis que vous puissiez voir, *et que vous verrez jamais*[1] ! »

1. G. Chouquet, *Histoire de la musique dramatique en France*, ouvrage couronné par l'institut (Appendice). Dans le chap. VIII de son livre, M. Chouquet a su apprécier avec un sens critique des plus pénétrants le caractère de l'œuvre et du talent de Lesueur.

On dit que Beethoven, à son lit de mort, lisait *la Mort d'Adam*, et s'écriait : « Cette partition me semble guérir tous mes maux ! Lesueur a donc retrouvé un archet que les anges témoins de la création ont laissé tomber des cieux ! » Et, en effet, telle est la suavité vraiment séraphique des mélodies répandues dans cet ouvrage, que malgré l'extrême simplicité de l'harmonie, malgré les puérilités de l'instrumentation, toute âme d'artiste doit vibrer à cette lecture. Mais en historien impartial il nous faut bien avouer que la manie de musique antique qui possédait Lesueur dépare quelque peu les grandes qualités d'élévation convaincue par lesquelles son œuvre se recommande. Ayant à traiter un sujet antédiluvien et à faire parler les patriarches, il se laissa plus que jamais aller au pastiche de l'antiquité, qu'il ne connaissait guère. C'est dans les annotations dont l'ouvrage est constellé qu'éclate surtout cette enfantine préoccupation. Nous perdrions notre peine et le temps du lecteur à relever ces annotations qui prennent des pages entières, étant écrites à la fois en français et en italien, et laissent à peine la place nécessaire à la musique. L'exécution de sa musique, absolument originale, et d'une originalité encore plus particulière dans *la Mort d'Adam*, préoc-

cupait singulièremet l'auteur. Aussi les indications foisonnent, les signes d'accentuation sont en nombre infini. Là-dessus encore, Lesueur a servi de modèle à Berlioz et à l'école moderne. Que nous sommes loin, en effet, de la simplicité des maîtres classiques, qui laissaient le champ libre à l'interprétation, et de la merveilleuse clarté de Beethoven qui, avec un mot, un signe, révèle au lecteur le sens intime d'une phrase ! C'est Lesueur qui, le premier, a donné l'exemple du débordement dont nous sommes témoins. Et en effet, on comprend que l'architecture musicale n'étant plus l'unique ou la première pensée du compositeur, et l'art tournant de plus en plus vers l'expression, une fidèle exécution devient une nécessité absolue, puisque la moindre erreur de sentiment peut changer et travestir, à la grande peine de l'auteur, le style et la physionomie d'un morceau !

M. Marmontel, l'éminent professeur du Conservatoire, possède un manuscrit autographe de Lesueur, présent du maître lui-même, qu'il conserve précieusement et auquel il attache un grand prix. Ce fragment est très curieux, justement au point de vue de la multiplicité des indications dont nous parlons. C'est un *Domine salvum* ou prière pour l'empereur, chanté à la messe du sacre, en 1804.

Il est écrit pour ténor et chœur, avec accompagnement d'un orchestre composé, outre les instruments à cordes ordinaires, d'une flûte, deux hautbois, quatre clarinettes sur deux pupitres, quatre bassons également sur deux pupitres, enfin deux cors en *si* bémol grave. La musique, très simple comme toujours chez Lesueur, est surchargée d'annotations et de nuances : on ne voit que *p, pp, ppp, sf,* soufflets, adverbes italiens ou français de tous côtés ; dans certaines mesures, chaque note a son signe particulier visant l'exécution. L'auteur semble toujours craindre de n'être pas compris ou suffisamment interprété : ce ne sont plus des annotations, ce sont des commentaires. Dans son désir de perfection, Lesueur répète les mêmes choses dans tous les interstices que laissent libres les portées. Quand la flûte entre sur un dessin de violon, il ne se contente pas d'écrire comme tout le monde : *flûte col 1° violino,* mais il ajoute en marge : « *Prenez garde à la flûte qui prend au* ré *bémol avec les premiers violons.* » Enfin le compositeur couronne ces précautions par cette mention finale, à l'aide de laquelle il espérait éviter toute erreur de mouvement : *Le* Domine *dure six minutes.*

Une autre curiosité du *Domine salvum* que

M. Marmontel a bien voulu nous communiquer, est l'extrême éparpillement de l'orchestre. Outre les clarinettes et les bassons, qui ont chacun deux pupitres et par conséquent quatre partiesr éelles, les altos sont très souvent divisés ; à plusieurs reprises, deux violoncelles sont détachés de la masse pour prendre un motif chantant ; quant au chœur, il est écrit de telle sorte que l'œuvre ne serait pas exécutable sans de grandes masses, et, à un moment donné, les basses sont partagées en trois tronçons : devant les trois lignes qui leur sont destinées, on trouve les mentions suivantes :

« Les basses-tailles du petit chœur de la droite avec la première basse chantante du même côté ;

« Les B. T. du petit chœur de la gauche avec la première B. chantante du même côté ;

« Les autres B. chantantes du grand chœur »

On voit que Lesueur a tout prévu ; il sait d'où partira le son ; il sait aussi où il doit arriver, et combien de temps il mettra pour parvenir au but. Habitué à écrire pour les cathédrales, il se méfie de la sonorité d'église, écueil si redoutable pour les musiciens qui se font entendre dans de grandes enceintes. Aussi aura-t-il soin d'éviter les changements d'harmonie

trop rapides : un accord par mesure, voilà en général quel est son procédé. C'est peu, et cela nous paraîtrait vraisemblablement monotone, entendu dans un concert ; mais quand elle était exécutée dans une basilique, cette musique à larges traits prenait un caractère grandiose, comme si elle eût emprunté aux murailles de l'édifice quelque chose de leur auguste solennité.

C'était austère, simple et nu, quelque chose comme un dessin de Puvis de Chavannes. M. Gounod, qui a été l'élève de Lesueur, connaît à fond l'œuvre du maître, et avec l'intuition du génie l'a pénétrée. Il en chante des fragments par cœur, et n'en parle qu'avec enthousiasme : « Les fresques du moyen âge, ou ces mosaïques byzantines d'une si étrange grandeur, peuvent, dit-il, donner une idée du caractère des œuvres de Lesueur. » « C'est une musique en pierres de taille ! » s'écriait Choron au sortir de la messe du sacre.

Nous avons recueilli l'anecdote suivante de la bouche de M. Gounod. Sous la Restauration, comme nous le verrons plus tard, Cherubini, partagea avec Lesueur les fonctions de surintendant de la chapelle royale. Dans les grandes fêtes de la monarchie, sacres de souverains, mariages de princes, obsèques de grands per-

sonnages, on jouait tantôt une messe de Cherubini, tantôt un oratorio de Lesueur, quelquefois des fragments de chacun des deux maîtres. Inutile de vanter le style admirable, la parfaite pureté, la grandeur et l'élévation des œuvres du premier. Les musiciens goûtaient beaucoup cette musique, où le travail apparaît délicat, fin ouvragé, éminemment artistique, et toujours les études de ses partitions réservaient à Cherubini une ovation de l'orchestre. Mais lorsque la musique de Lesueur, géante et sévère, sobre de détails, ignorante de ciselures, retentissait sous les grandes voûtes ogivales de Notre-Dame ou de la cathédrale de Reims, l'effet de celle-ci était inouï et bien autrement imposant que celui des messes de Cherubini. « Qué zé n'y « comprends rien, disait ce dernier à son con- « frère et ami Lesueur ; à la répétizzionne z'ai « touzours beaucoup de soussès, et à l'église, « c'est toi qui emportes tout ! »

Ceci prouve qu'il y avait dans les œuvres du maître que nous étudions quelque chose de particulièrement grandiose, puisque placées dans un milieu qui était le leur, elles se trouvaient supérieures aux ouvrages les plus parfaits de Cherubini, qui est pourtant le premier compositeur religieux de son époque et qui compte parmi les plus grands musiciens de tous les

temps. Nées d'un sentiment profond et pénétrant, elles portaient en elles ce je ne sais quoi de sincère qui trouve le chemin des âmes, qui parle au cœur, et porte l'émotion jusque dans les replis intimes de l'être sensible.

IX

Lesueur et Napoléon. — Lesueur professeur de composition au Conservatoire. — Son portrait. — Sa classe. — Liste de ses élèves qui ont obtenu le grand prix de Rome. — Sa bonté ; anecdotes. — Ses rapports avec Berlioz élève.

Bonaparte avait de singulières idées sur la musique. Ses préférences hautement avouées étaient, on le sait, pour les maëstros italiens, Cimarosa, Paisiello. Cependant il apprécia les œuvres de Lesueur; volontiers son imagination se berçait dans cette grandiloquence. Le jour où *Debborah* fut exécuté pour la première fois à la chapelle des Tuileries, il appela le compositeur et lui dit :

« J'ai déjà remarqué plusieurs de vos ouvrages, mais c'est *Debborah* que j'aime le mieux. Com-

bien avez-vous écrit de messes et d'oratorios?

— Vingt-deux, sire.

— Vous devez avoir barbouillé bien du papier; c'est encore une dépense, et je veux qu'elle soit à ma charge. Monsieur Lesueur, je vous accorde 2,400 francs de pension pour payer le papier que vous avez si bien employé. »

L'empereur s'éloignait; se retournant tout à coup avec cette brusquerie familière qui fanatisait ses admirateurs :

« C'est pour le papier, entendez-vous? Car, pour un artiste de votre mérite, le mot de gratification ne doit pas être prononcé. »

Quelque temps après la représentation de *la Mort d'Adam*, Napoléon, se rendant à la chapelle et passant devant Lesueur, lui dit :

« Eh! bien, vous ne faites plus d'opéras?

— Sire, répond le compositeur, je n'ai pas de poème.

— Mais il me semble que cela ne doit pas être difficile à trouver. Parlez-en de ma part à M. Baour-Lormian. »

Lesueur s'empressa de faire part de la conversation au poète désigné par le souverain, et il eut bientôt écrit sur un poème de Baour-Lormian un opéra d'*Alexandre à Babylone*. Cet ouvrage, quoique reçu à l'Académie de musique, n'a jamais vu le jour; on n'en connaît qu'un

Chœur de Mages exécuté vers 1840 à la Société des concerts, où il fit de l'effet.

Lesueur travaillait toujours pour la chapelle, et l'on conçoit que, honoré par le souverain d'une estime qui se manifestait comme nous venons de le raconter, il ait voué à Napoléon un dévouement inaltérable. L'admiration qu'il avait d'abord éprouvée se changea en une sorte de culte ; l'empereur était son idole, son Dieu ; l'empereur savait tout, voyait tout, pouvait tout, et l'on était trop heureux de le servir.

Le directeur de la chapelle impériale dut donc ressentir bien vivement les tristes événements de 1814 et 1815, d'autant plus qu'au milieu de ces rudes secousses, il faillit perdre sa haute position. Louis XVIII voulut avoir Cherubini pour maître de chapelle. Heureusement le maëstro se fit un cas de conscience de déposséder son vieux camarade Lesueur ; l'on créa deux places de surintendants de la chapelle royale, et les deux amis devinrent collègues. Cherubini prouva de nouveau son affection à Lesueur en usant de son influence pour le faire nommer professeur de composition au Conservatoire, où l'auteur des *Bardes* remplaça Méhul en 1818.

En 1830, nous l'avons déjà dit, Lesueur perdit la chapelle royale ; mais il resta professeur de composition. Depuis 1815, il faisait partie de

l'Institut; il avait donc atteint le faîte des honneurs auxquels dans notre société un artiste peut aspirer. Il ne travailla plus pour le théâtre, mais il ne cessa jamais de composer, puisqu'il a écrit son oratorio de *Rachel* dans sa soixante-quinzième année, en 1836, moins de deux ans avant sa mort. Cependant, on peut naturellement penser qu'à mesure qu'il avançait en âge, sa production fut moins féconde. Il profita de la tranquillité que lui faisaient les destins pour publier ses œuvres complètes de musique religieuse.

Lesueur, à cette époque, apparaît comme un personnage absolument extraordinaire. On a de lui plusieurs portraits gravés, un buste placé à l'Institut, reproduit à l'Opéra et à la bibliothèque du Conservatoire. « Ses traits étaient sévères, nobles, purs, élégants, éclairés par l'intelligence intérieure qui les avait, pour ainsi dire, façonnés à son image; le front élevé et poli comme une table de marbre, destinée à recevoir et à effacer les mille impressions qui le traversaient; le nez aquilin, très resserré entre les yeux; le regard à la fois recueilli en lui-même, ferme et assuré sans provocation quand il se répandait au dehors; la bouche fine, bien fendue des lèvres, sonore, passant aisément de la mélancolie des grandes préoccupations, à la grâce détendue

du sourire ; les joues creuses, pâles, amaigries par les contentions de l'étude et par les luttes de la vie. Son attitude avait le calme du philosophe. C'était une pensée qui se posait et se dessinait en lui. Son esprit maladif intéressait à cette langueur du corps dompté par l'esprit. On y lisait ses insomnies et ses méditations. Toute son apparence extérieure était celle d'une pure intelligence qui n'aurait emprunté de la matière que la forme strictement nécessaire pour se rendre visible à l'humanité [1]. »

Lamartine, en faisant ce portrait du plus grand des orateurs romains, a dû plus d'une fois se regarder et se détailler lui-même dans sa glace; si nous avons reproduit ce fragment, c'est que la ressemblance est frappante entre Cicéron, tel que les médailles et les bustes antiques nous l'ont fait connaître, et notre Lesueur. Tous les biographes ont remarqué cette analogie des deux physionomies. « La maigreur et la pâleur de Cicéron, ajoute Lamartine, étaient une partie de son prestige et de sa majesté. » Seulement, Lesueur était encore plus maigre, plus pâle, plus exténué que Cicéron. Sa tête exsangue avait la blancheur mate de l'hostie. Enveloppé dans un ample carrick, dont les vastes plis flottaient autour de son corps grêle, sa silhouette fantastique

1. Lamartine, *Entretiens de Littérature : Cicéron.*

et presque diaphane eût prêté à rire, si la dignité de sa figure n'eût commandé le respect. Toute l'austérité, la simplicité d'une vie passée dans le travail se lisaient sur ses traits. Il avait un air patriarcal qu'il tenait de famille, car nous avons vu qu'à Drucat-Plessiel son père était considéré comme l'arbitre du canton, et l'abbé Talon nous a parlé de l'aspect vénérable de ce vieux paysan. L'œil, souvent étonné, était celui d'un esprit qui revient d'un lointain voyage au pays des rêves et dans les champs de la méditation. C'est qu'en effet Lesueur méditait et rêvait constamment; chaque jour il s'enfermait plusieurs heures dans son cabinet, et là, seul, séparé du monde, qui n'existait plus pour lui, il travaillait soit à ses compositions, soit à sa fameuse *Histoire de la musique*, qui n'a jamais été terminée et dont M. Boisselot nous promet les fragments.

Un jour, la sonnette annonce un visiteur; c'était le moment du travail du maître. Madame Lesueur, seule avec lui à la maison, va ouvrir. « Dites à M. Lesueur que le comte de X... est là. — M. Lesueur n'est pas chez lui, répondit l'épouse, fidèle à la consigne. — Ah ! je regrette beaucoup, fit l'étranger, que M. Lesueur ne soit pas là ; » et il y avait dans le ton de sa phrase un air d'aristocratique impertinence. A quelques jours de là, madame Lesueur va au théâtre avec

des amis. On lui montre dans une loge le roi de Prusse, alors de passage à Paris. Quelle ne fut pas sa surprise en reconnaissant le comte de X... qu'elle avait si bien éconduit !

Lesueur était à cette époque très célèbre à l'étranger, notamment en Allemagne, et tous les compositeurs de ce pays qui voyageaient en France tenaient à honneur de lui rendre visite. Weber n'y manqua pas. De même faisaient tous les personnages de distinction qui portaient quelque intérêt aux beaux-arts. Mais, on le voit par l'aventure arrivée au roi de Prusse, les princes mêmes n'étaient pas admis à troubler l'heure de la méditation. Au milieu des devoirs de sa situation officielle et des obligations multiples qu'impose la société, le maître s'était réservé une somme de temps où sa rêverie pût étendre ses ailes. C'était, autant que cela se peut en dehors du cloître, un vrai solitaire.

Comme tous les solitaires, il mêlait à ses travaux, à ses discours, d'étranges visions ; mais son point de vue était toujours original. La médaille qui est enfermée dans son écrin garde fidèle l'empreinte à arêtes vives du graveur, bien supérieure à la monnaie vulgaire qui court de main en main et à force de frottement devient méconnaissable. L'âme de Lesueur, naturellement portée vers les hauteurs, en descendait

rarement, n'étant point obligée de se plier aux petites exigences de la vie sociale.

Son enseignement se ressentait de cette constante application de son esprit aux grandes choses. Il ne finissait jamais une leçon, nous dit M. Boisselot, sans avoir parlé de trois sujets chers à sa mémoire : Homère, la Bible, Napoléon. En pensant à l'empereur, son imagination s'exaltait, sa parole s'échauffait, car malgré son aspect claustral, il était plein de sensibilité et possédait une certaine dose d'éloquence.

Ces mêmes habitudes de vie austère, de contemplation solitaire et grave, qui donnaient à son esprit un tour si élevé à la fois et si particulier, avaient imprimé à ses compositions un cachet absolument original, qui en fait quelque chose d'unique, non seulement à son époque, mais dans l'histoire de l'art. Lesueur avait peu de moyens à sa disposition ; il parlait une langue où la simplicité touchait de bien près à la pauvreté. Mais quand une fois il s'était bien représenté les objets qu'il voulait peindre, quand il avait imprégné son imagination des sentiments qu'il avait à exprimer, il trouvait des accents à lui seul connus, et savait donner à ses mélodies un caractère qui nous confond encore. Tous ceux qui ont entendu de la musique de Lesueur ont été frappés de ce caractère. Nous avons dit

l'effet que ses messes produisaient, même à côté de celles de Cherubini. Ce fut après une exécution de l'oratorio du sacre que le jeune Elwart écrivit au maître une lettre enthousiaste et demanda à être admis parmi ses élèves, ce qui lui fut accordé.

Eh! bien, cet homme austère, grave, dont la renommée était si grande et les œuvres si admirées, était avec ses élèves bon, simple, affectueux. Dès qu'il rencontrait un naturel bien doué, il s'y attachait avec un vif intérêt, évitant toujours, — chose étonnante de la part d'un esprit aussi absolu — de gêner la personnalité naissante, craignant de substituer son autorité aux conseils de la nature, encourageant tous les efforts. Il n'essayait pas de créer des musiciens semblables à lui; conseiller expérimenté, il assistait à l'enfantement du génie, et y aidait doucement, sans violence.

« Cette méthode d'enseignement si éclairée et si libérale tenait, chez Lesueur, au caractère de l'homme autant qu'au sentiment de l'artiste. Il était impossible de joindre à des convictions plus profondes, à des principes plus arrêtés et plus sévères en toutes choses, une bonté plus une facile, indulgence plus égale, en un mot de porter à un plus haut degré la passion pour l'art et l'intérêt pour ceux qui le cultivent »[1].

1. Raoul Rochette. *Notice sur Lesueur.*

Ainsi la classe de Lesueur au Conservatoire devint une pépinière de lauréats, et si l'on jette les yeux sur la liste de ses élèves couronnés par l'Institut, on voit qu'en effet, l'enseignement pris en commun chez le maître a cependant laissé à chacun des disciples sa part d'individualité. Voici cette liste :

Lebourgeois, 1er grand prix de 1822;

Ermel, 1er grand prix de 1823 ;

Paris, 2e grand prix de 1825, et 1er grand prix de 1826;

Guiraud (Jean-Baptiste) 1er grand prix de 1827, aujourd'hui professeur à la Nouvelle-Orléans, d'où il nous a envoyé son meilleur ouvrage : Ernest Guiraud.

Berlioz, 2e grand prix de 1828, et 1er grand prix de 1830 ;

Eugène Prévost, 2e grand prix de 1829, et 1er grand prix de 1831 ;

Ambroise Thomas, 1er grand prix de 1832, — le septième lauréat de cette classe glorieuse, et que pour cette raison le maître appelait sa *septième sensible ;*

Lecarpentier, 2e grand prix de 1833;

Elwart, 1er grand prix de 1834;

Ernest Boulanger, 1er grand prix de 1835;

X. Boisselot, 1er grand prix de 1836;

Besozzi, 1er grand prix de 1837;

Roger, mention honorable de 1838, 1er grand prix de 1842 ;

Enfin Charles-François Gounod, 1er grand prix de 1839.

En dehors des lauréats de l'Institut, Lesueur eut pour élèves plus d'un musicien distingué : Dietsch, Jules Tariot, Varney, MM. Reber, Marmontel, Henri Lemoine, Vogel. Avant la création du Conservatoire, Lesueur était déjà connu comme professeur; Piccini lui avait confié l'éducation musicale de son fils; Persuis, dont nous avons parlé, les frères Nadermann et d'autres avaient suivi ses conseils.

Quand on songe à Berlioz, nature bouillante, intelligence prime sautière, esprit brouillon et impatient du joug, on se dit qu'il lui fallait bien un maître tel que Raoul Rochette nous dépeint Lesueur. Un pédadogue, même de grand talent n'eût su que faire d'un pareil élève, et les dons briliants dont le ciel avait doué cet être bizarre eussent été perdus, annihilés si on lui eût appliqué la règle commune.

Si donc il y avait des hommes providentiels, on pourrait dire que Lesueur le fut pour Berlioz. Pour tous d'ailleurs, c'était un vrai professeur : il avait le grand art d'encourager. Ses élèves devenaient bientôt ses amis, et Lesueur aimait ses amis, on peut le dire, avec violence. L'un

des grands motifs de sa fameuse brouille avec Sarrette fut que l'administrateur du Conservatoire, dans les nominations de répétiteurs, n'avait pas, selon lui, assez bien traité ses disciples et amis Dourlen, Persuis et Marc. Lesueur avait fait plus en faveur de ce dernier. En 1794, dix-huit mois après le succès de *la Caverne*, alors qu'il était le compositeur aimé des artistes et acclamé du public, n'avait-il pas fait débuter Marc sous son propre nom? Cela même avait compromis quelque peu sa réputation, car la critique ne fut pas sans remarquer dans l'œuvre de l'élève certains morceaux indignes de la main qui avait écrit *la Caverne*. Malgré ces quelques taches et grâce peut-être au nom de son auteur supposé, l'ouvrage de Marc, intitulé *Arabelle et Vascos ou les Jacobins de Goa*, rencontra le succès. Quand ce succès fut bien établi, deux mois environ après la première représentation, Lesueur s'empressa d'en raporter l'honneur à qui de droit, en écrivant au *Journal de Paris* la lettre que voici :

« Il est temps d'instruire le public et les
» artistes de l'Opéra-Comique national des motifs
» qui m'ont déterminé à faire paraître sous mon
» nom la musique du drame intitulé *Arabelle*
» *et Vascos*. Le premier a été d'épargner au
» citoyen Marc, auteur de cette musique, les dé-

» sagréments attachés à un début; le second, de
» donner aux artistes du théâtre Favart un com-
» positeur de plus, et de montrer à la Républi-
» que un talent qui pourra lui devenir cher. Je
» ne me suis point dissimulé les dangers que
» j'avais à courir en me chargeant de la respon-
» sabilité; mais j'étais si intimement persuadé de
» la beauté de plusieurs morceaux de cet opéra,
» que j'en eusse regardé la chute comme une
» injustice; et dans ce cas j'aurais eu le cou-
» rage de la supporter. Enfin le succès a
» couronné mon espoir, et j'en rends la gloire à
» qui elle appartient tout entière.

» J'atteste maintenant que c'est moins l'amitié
» pour le musicien que son talent qui m'a dé-
» terminé à la démarche que j'ai faite, et que
» j'eusse entrepris la même chose pour tout
» autre artiste qui eût eu le même génie. Mon
» extrême amour pour les arts et leur gloire est
» entré pour tout dans le péril auquel je me
» suis exposé. Je déclare en outre n'avoir point
» fait une note dans la musique du citoyen Marc, ni
» même donné un conseil... Il ne reste qu'à invi-
» ter les artistes de l'Opéra Comique national à
» continuer leurs soins pour un ouvrage qui, par
» l'affluence des spectateurs qu'il continue d'at-
» tirer, prouve combien il est agréable au public.

» *Signé* : LESUEUR. »

Le fait n'était pas nouveau dans l'histoire de l'art : Gluck avait de même prêté à Salieri l'appui de son nom glorieux pour l'aider à faire passer *les Danaïdes*. Néanmoins, il est assez rare, et il honore la mémoire de Lesueur.

La grandeur morale a son rayonnement sympathique. Aussi Lesueur était-il aimé de tous ceux qui l'entouraient. Il l'eût été d'abord pour ses manières obligeantes, affables et polies. Il était aussi admiré pour son caractère, qui avait une renommée de rigidité antique. On citait à ce sujet plus d'une anecdote, dont nous avons recueilli les moins connues.

L'empereur Paul 1er avait fait proposer à Lesueur un engagement de cinquante mille roubles pour venir à la cour de Russie, où les plus hautes dignités l'attendaient. Plus d'un eût accepté sans hésitation, comme sans reproche. Mais Lesueur se faisait une autre idée de ses devoirs. Il fit répondre au tsar, qu'il était résolu à consacrer sa vie et ses facultés à son pays, et qu'aucune considération ne le déterminerait à quitter la France.

Un jour, le maréchal Berthier recevait l'Empereur à sa table. Il écrit à Lesueur, le priant de lui envoyer les meilleurs artistes de la chapelle impériale. Lesueur arrive à l'heure indiquée, à la tête d'un petit orchestre choisi. Le maréchal

reçoit ces messieurs dans la salle à manger, et leur explique qu'ils joueront pendant le repas, et exécuteront ensuite la musique du bal. Lesueur répond, très ému, que ses artistes ne sont point des ménétriers, mais les premiers instrumentistes de l'Europe, qu'ils avaient cru être appelés à exécuter un concert devant Sa Majesté, mais que voyant qu'ils s'étaient trompés, ils allaient se retirer « à moins, ce dont je doute, dit-il, que l'Empereur ne donne des ordres précis à ce sujet ». « M. Lesueur est dans son droit, dit Napoléon à qui l'affaire fut soumise, j'aime que les artistes aient la dignité de leur talent. Faites venir la musique d'un régiment. »

Après le sacre de Charles X, où l'on avait joué des fragments de Lesueur et Cherubini, le ministre envoya à notre héros le brevet d'officier de la Légion d'honneur. Mais Lesueur tenait à sa croix de chevalier, qui lui rappelait un bien beau jour, puisque Duroc la lui avait apportée le lendemain de la représentation des *Bardes*. Il déclara ne pas vouloir d'avancement.

Ce refus ne dut pas surprendre la cour, car elle était informée des sentiments napoléoniens de Lesueur. Après les Cent-Jours et la seconde Restauration, Lesueur, resté jusqu'alors maître de chapelle aux Tuileries, put concevoir quelque inquiétude sur le sort qui lui était réservé et sur

la solidité de sa position. Invité bientôt en soirée au château, il s'y présente, et Madame Royale, duchesse d'Angoulême, l'ayant aperçu, lui adresse la parole en ces termes : « Monsieur Lesueur, on dit que vous aimez beaucoup Bonaparte ? — L'on dit vrai, Madame, répondit l'artiste. Napoléon a été mon bienfaiteur, et je ne l'oublierai jamais. » La princesse, touchée de cette franchise, reprit : « Vous avec raison, Monsieur Lesueur, il faut savoir aimer ses amis. »

Rien n'inspire plus aux jeunes âmes le respect et la sympathie que la fidélité aux choses tombées. Aussi les élèves du Conservatoire entouraient Lesueur de toutes les marques d'une véritable vénération. Et puis parfois ce Romain avait des naïvetés d'enfant. Une anecdote entre mille : M. Boisselot, après avoir été l'élève de Lesueur, s'apprêtait à devenir son gendre. Xavier Boisselot est un provençal renforcé : disons-le, il y a plus que de la Provence, il y a de l'Orient dans cette tête grave où brille un œil de gazelle, dans cette démarche nonchalante et digne, dans ces habitudes de rêverie et de *farniente*. M. Boisselot disait un jour à Gounod : « Moi, je voudrais n'avoir rien à faire, et me promener toute la journée sur le boulevard, en fumant des cigares ! » C'est là un idéal qui n'est pas bien difficile à atteindre; mais M. Boisselot était-il bien

sûr de n'avoir que celui-là ? Était-il descendu au fond de sa conscience? avait-il bien pratiqué le « Connais-toi toi-même » recommandé par le sage avant de formuler ce vœu qui, disait-il, contenait le rêve de sa vie ? Evidemment non ; ce qu'il lui eût fallu, c'est l'immense horizon du désert, le palmier à l'ombrage rare, le chibouck fumé le soir en rêvant au loin, l'œil dans le ciel empourpré. Car Boisselot est un habitant des pays dorés, un vrai fils du soleil ; je n'en veux pour preuve que la manière dont, fiancé à mademoiselle Lesueur, il faisait la cour à sa future. D'autres jouent du piano et chantent, parlent chiffons, racontent l'anecdote à la mode, disent le cours de la rente, critiquent la pièce du jour. Lui s'amusait, nouveau Schéhérazade, à imaginer des contes qu'il débitait, aux pieds de la jeune personne, à l'austère vieillard assis au coin de la cheminée dans un grand fauteuil à oreilles, une chaufferette toujours sous les pieds.

Mademoiselle Lesueur écoutait certainement, mais non pas plus que son père, que la verve méridionale de son gendre émerveillait. L'illustre compositeur prenait au sérieux les imaginations folles du conteur et y croyait presque autant qu'à la théorie de l'harmonie des Grecs. Boisselot avait l'esprit prodigue autant que fertile ; les trésors ne lui coûtaient pas ; il les répandait au contraire

à profusion, vêtissant ses héros des habits les plus somptueux, couvrant les belles amoureuses de ses rêves des bijoux les plus invraisemblables. Il parlait un soir d'un diamant donné par un prince Charmant quelconque à la dame de son cœur, et il disait que ce diamant était au moins gros comme sa tête : « Comment ! s'écria le futur beau-père se levant de son fauteuil, en êtes-vous bien sûr ? » et il donnait tous les signes du plus profond étonnement.

Tel était Lesueur, esprit méditatif et logicien, imagination ardente, mais entièrement ignorant des choses ordinaires de la vie. Seulement, ce défaut de sens pratique lui avait nui dans sa jeunesse, à l'âge de l'action ; il le servait dans un âge avancé, en lui permettant de conserver ce que la plupart des hommes perdent à mesure qu'ils apprennent la vie : la naïveté des impressions, la vivacité des sentiments, qualités si essentielles à l'artiste.

Aussi, malgré ses cheveux blancs, Lesueur convenait à la jeunesse, et la jeunesse lui plaisait. Berlioz, nature ardente, curieuse, inquiète, qui par tant de côtés ressemblait à la sienne, l'intéressa vivement ; le vieux maître prit en affection le jeune et turbulent disciple. Écoutons celui-ci raconter dans ses *Mémoires* les détails de cette intimité: la page est de tous points charmante.

«... Je m'étais mis à composer. J'avais écrit, entre autres choses, un cantate à grand orchestre, sur un poème de Millevoye (*le Cheval arabe*). Un élève de Lesueur, nommé Géromo, que je rencontrais souvent à la bibliothèque du Conservatoire, me fit entrevoir la possibilité d'être admis dans la classe de composition de ce maître, et m'offrit de me présenter à lui. J'acceptai sa proposition avec joie, et je vins un matin soumettre à Lesueur la partition de ma cantate, avec un canon à trois voix que j'avais cru devoir lui donner pour auxiliaire dans cette circonstance solennelle. Lesueur eut la bonté de lire attentivement la première de ces deux œuvres informes, et dit en me la rendant : « Il y a beaucoup de » chaleur et de mouvement dramatique là-dedans, » mais vous ne savez pas encore écrire, et votre » harmonie est entachée de fautes si nombreuses, » qu'il serait inutile de vous les signaler. Géromo » aura la complaisance de vous mettre au cou» rant de nos principes d'harmonie, et dès que » vous serez parvenu à les connaître assez pour » pouvoir me comprendre, je vous recevrai vo» lontiers parmi mes élèves. » Géromo accepta respectueusement la tâche que lui confiait Lesueur; il m'expliqua clairement, en quelques semaines, tout le système sur lequel ce maître a basé sa théorie de la production et de la suc-

cession des accords, système emprunté à Rameau et à ses rêveries sur la résonnance de la corde sonore. Je vis tout de suite, à la manière dont Géromo m'exposait ces principes, qu'il ne fallait point en discuter la valeur, et que, dans l'école de Lesueur, ils constituaient une sorte de religion à laquelle chacun devait se soumettre aveuglément. Je finis même, telle est la force de l'exemple, par avoir en cette doctrine une foi sincère, et Lesueur, en m'admettant au nombre de ses disciples favoris, put me compter aussi parmi ses adeptes les plus fervents.

» Je suis loin de manquer de reconnaissance pour cet excellent et digne homme, qui entoura mes premiers pas dans la carrière de tant de bienveillance, et m'a, jusqu'à la fin de sa vie, témoigné une véritable affection. Mais combien de temps j'ai perdu à étudier ses théories antédiluviennes, à les mettre en pratique et à les désapprendre ensuite, en recommençant de fond en comble mon éducation ! Aussi m'arrive-t-il maintenant de détourner involontairement les yeux quand j'aperçois une de ses partitions. J'obéis alors à un sentiment comparable à celui que nous éprouvons en voyant le portrait d'un ami qui n'est plus. J'ai tant admiré ces petits oratorios qui formaient le répertoire de Lesueur à la chapelle royale !...

» C'était le temps du grand enthousiasme, des grandes passions musicales, des longues rêveries, de joies infinies, inexprimables !... Quand j'arrivais à l'orchestre de la chapelle royale, Lesueur profitait ordinairement de quelques minutes avant le service, pour m'informer du sujet de l'œuvre qu'on allait exécuter, pour m'en exposer le plan et m'expliquer ses intentions principales. La connaissance du sujet traité par le compositeur n'était pas inutile, en effet, car il était rare que ce fût le texte de la messe. Lesueur, qui a écrit un grand nombre de messes, affectionnait particulièrement et produisait plus volontiers ces délicieux épisodes de l'Ancien Testament, tels que Noémi, Rachel, Ruth et Booz, Débora, etc., qu'il avait revêtus d'un coloris antique, si vrai...

» De tous les poèmes (à l'exception peut-être de celui de Mac-Pherson, qu'il persistait à attribuer à Ossian), la Bible était sans contredit celui qui prêtait le plus au développement des facultés spéciales de Lesueur. Je partageais alors sa prédilection, et l'Orient, avec le calme de ses ardentes solitudes, la majesté de ses ruines immenses, ses souvenirs historiques, ses fables, était le point de l'horizon poétique vers lequel mon imagination aimait le mieux à prendre son vol.

» Après la cérémonie, dès qu'à l'*Ite missa est* le roi Charles X s'était retiré, au bruit grotesque d'un énorme tambour et d'un fifre, sonnant traditionnellement une fanfare à cinq temps, digne de la barbarie musicale du moyen âge qui la vit naître, mon maître m'emmenait quelquefois dans ses longues promenades. C'étaient ces jours-là de précieux conseils, suivis de curieuses confidences. Lesueur, pour me donner du courage, me racontait une foule d'anecdotes sur sa jeunesse; ses premiers travaux à la maîtrise de Dijon, son admisson à la Sainte-Chapelle de Paris, son concours pour la direction de la maîtrise de Notre-Dame; la haine que lui porta Méhul; les cabales ourdies contre son opéra de *la Caverne*, et la noble conduite de Cherubini à cette occasion; l'amitié de Paisiello qui le précéda à le chapelle impériale; les distinctions enivrantes prodiguées par Napoléon à l'auteur des *Bardes*, les mots historiques du grand homme sur cette partition. Mon maître me disait encore ses peines infinies pour faire jouer son premier opéra; ses craintes, son anxiété avant la première représentation; sa tristesse étrange, son désœuvrement après le succès; son besoin de tenter de nouveau les hasards du théâtre; son opéra de *Télémaque* écrit en trois mois; la fière beauté de madame Scio vêtue en Diane chasseresse et son

superbe emportement dans le rôle de Calypso. Puis venaient les discussions, car il me permettait de discuter avec lui quand nous étions seuls, et j'usais quelquefois de la permission un peu plus largement qu'il n'eût été convenable. Sa théorie de la basse fondamentale et ses idées sur les modulations en fournissaient aisément la matière. A défaut de questions musicales, il mettait volontiers en avant quelques thèses philosophiques et religieuses, sur lesquelles nous n'étions pas non plus très souvent d'accord. Mais nous avions la certitude de nous rencontrer à divers points de ralliement, tels que Gluck, Virgile, Napoléon [1], vers lesquels nos sympathies convergeaient avec une ardeur égale. Après ces longues causeries sur les bords de la Seine ou sous les ombrages des Tuileries, il me renvoyait ordinairement pour se livrer pendant plusieurs heures à des méditations solitaires, qui étaient devenues pour lui un véritable besoin. » [2]

1. Trinité singulière à laquelle toute sa vie Berlioz, quoique devenu l'ami des Bertin, resta fidèle.

2. Berlioz, *Mémoires*. V. aussi dans sa *Correspondance inédite*, publiée par M. Daniel Bernard (Calmann Lévy, éd.), 2e édition, page 358, à l'appendice, une très intéressante lettre de Berlioz à son maître Lesueur.

Berlioz est souvent poète, souvent aussi extraordinaire et bizarre, porté à l'exagération ; quelquefois il est spirituel, mais rarement il montre ce qu'on appelle du cœur. Sa musique ressemble à son style, et l'un et l'autre sont ce qu'était l'homme, extravagant et passionné plutôt qu'affectueux et tendre, totalement dépourvu de simplicité et de naïveté. Mais, dans le passage que nous venons de citer, on voit le ton s'adoucir. Pas d'expression acerbe, pas de critique malveillante ; rien qu'un hommage ému, mêlé de regret, quelque chose comme le regard plein de larmes que jette un croyant sur une idole autrefois adorée et que le temps aurait brisée.

Berlioz ne s'est pas contenté de parler et d'écrire sur son maître avec ce respect inusité chez lui. Il avait la foi agissante, et plusieurs années après la mort de Lesueur, il s'efforçait de réchauffer et d'entretenir son culte. La preuve en est dans le billet suivant qu'il écrivait en mars 1844 au célèbre chanteur Alexis Dupont :

A Monsieur Alexis Dupont, aux Ternes, près Paris, banlieuc.

« 15 mars 1844.

« Mon cher Dupont,

« Je vous ai cherché inutilement au Conservatoire dimanche dernier, j'avais un service à vous demander; voici ce dont il s'agit : je donne un grandissime concert à l'Opéra-Comique, le samedi saint 6 avril, à 8 heures du soir. Seriez-vous assez bon pour chanter le motet de Lesueur, que vous connaissez, *In media nocte* (la Veillée de David), et qui a un si beau caractère?

» Vous m'obligeriez infiniment, car je tiens à faire entendre ce morceau, et je sais que vous y avez toujours produit un grand effet.

» Écrivez-moi un mot à ce sujet le plus tôt possible.

» Mille amitiés.

» H. Berlioz. »

C'est que Lesueur avait été plus qu'un professeur ordinaire pour Berlioz. Ne l'a-t-il pas aidé de son influence? N'a-t-il pas assisté à l'enfantement des premières œuvres de l'élève, encourageant de sa présence, qui était comme

une consécration, l'exécution publique d'essais pourtant bien médiocres? — Berlioz lui-même l'avoue. N'a-t-il pas appuyé autant qu'il était en son pouvoir ses démarches auprès des gens puissants ?

« Rodolphe Kreutzer était directeur général de la musique à l'Opéra; les concerts spirituels de la semaine sainte devaient bientôt avoir lieu dans ce théâtre, il dépendait de lui d'y faire exécuter ma scène [1]; j'allai le lui demander. Ma visite fut toutefois préparée par une lettre que M. de la Rochefoucauld, surintendant des Beaux-Arts, lui avait écrite à mon sujet, d'après la recommandation pressante d'un de ses secrétaires, ami de Ferrand. De plus, Lesueur m'avait chaudement appuyé verbalement auprès de son confrère. On pouvait raisonnablement espérer. Mon illusion fut courte. Kreutzer, ce grand artiste, auteur de *la Mort d'Abel* (belle œuvre sur laquelle, plein d'enthousiasme, je lui avais adressé quelques mois auparavant un véritable dithyrambe), Kreutzer, que je croyais bon et accueillant comme mon maître, parce que je l'admirais, me reçut de la façon la plus dédaigneuse et la plus impolie. Il me rendit à peine

1. Une *Révolution grecque*, sans doute brûlée depuis. (*Note de Berlioz.*)



mon salut, et, sans me regarder, me jeta ces mots par-dessus son épaule : « Mon bon ami (il ne me connaissait pas !), nous ne pouvons exécuter au concert spirituel de nouvelles compositions. Nous n'avons pas le temps de les étudier. Lesueur le sait bien. » Je me retirai le cœur gonflé. Le dimanche suivant, une explication eut lieu entre Lesueur et Kreutzer à la chapelle royale, où ce dernier était simple violoniste. Poussé à bout par mon maître, il finit par lui répondre sans déguiser sa mauvaise humeur : « Eh ! pardieu ! que deviendrions-nous si nous aidions ainsi les jeunes gens ? » Il eut au moins de la franchise [1]. »

Ce que le récit de ce fait par Berlioz met le plus en lumière, c'est l'égoïsme de Kreutzer; mais il nous sera permis de faire ressortir la bonté active de Lesueur, qui ne craint ni les démarches, ni même les éclats pour être utile à son élève. C'est ainsi qu'il s'attira cette brusque réponse de Cherubini, auprès de qui il insistait pour qu'il vînt entendre la *Symphonie fantastique*, dans la salle des concerts du Conservatoire : « Què zé n'ai pas bezoin d'apprendre comment il ne faut pas faire ! », lui dit le directeur impatienté.

1. Berlioz, *Mémoires*.

Les rapports du maître et de l'élève durèrent ainsi, fréquents et affectueux, pendant quelques années. Mais un jour Habeneck fit exécuter dans un des concerts du Conservatoire la symphonie en *ut* mineur de Beethoven, alors inconnue en France. L'enthousiasme du jeune Berlioz se devine. Lesueur, après avoir été très frappé, sur le moment, de la sublime grandeur de cette œuvre, voulut le lendemain faire ses réserves. Sans doute il n'était plus à l'âge où l'on peut concevoir des admirations nouvelles, et le géant Beethoven dérangeait peut-être un peu ses plans et ses théories. Il s'ensuivit entre le maître et l'élève une discussion qui refroidit beaucoup Berlioz. C'est alors, nous dit-il, qu'il quitta brusquement la grande route pour prendre sa course par monts et par vaux à travers les bois et les champs. « Je dissimulai pourtant de mon mieux; et Lesueur ne s'aperçut de mon infidélité que beaucoup plus tard, en entendant mes nouvelles compositions, que je m'étais gardé de lui montrer [1]. »

1. *Mémoires*, page 76.

X

Définition de la musique par Berlioz. — Traits communs au maître et à l'élève, horreur du piano, réserves sur le système de Gluck, emploi des tonalités anciennes. — M. Mermet et *Roland à Roncevaux*. — Lesueur et Berlioz plus heureux au concert ou à l'église qu'au théâtre. — Leur distribution des voix dans les chœurs. — La fugue. — Mort de Lesueur ; hommages rendus à sa mémoire : cantate de M. Ambroise Thomas. — Conclusion.

Et maintenant nous poserons de nouveau la question que nous avons déjà posée en commençant : Berlioz fut-il vraiment aussi infidèle qu'il veut le paraître ? S'éloigna-t-il autant qu'il voudrait nous le persuader, des sentiers frayés par son maître ?

Si le lecteur veut se rappeler les divers rapprochements faits au cours de cette étude, il

répondra de lui-même : le système exclusif de musique à programme, la recherche passionnée de l'expression, le sentiment du rythme, l'harmonie consonnante et bizarre, la mélodie caractéristique, le souci de la peinture des objets extérieurs, la faculté de découvrir la relation entre certains sentiments et certaines tonalités, l'image éveillée par le timbre, les effets de sonorité primant tout, en un mot la *couleur* musicale pour laquelle Berlioz avait des dons si étonnants qu'on peut dire qu'il a créé une nouvelle langue à l'usage de l'orchestre, tels sont les principaux traits de cette ressemblance.

Nous ne voudrions pas fatiguer le lecteur de discussions théoriques. Voici pourtant qui rentre bien dans notre sujet, c'est l'article intitulé : *Musique* , en tête du volume de Berlioz, *A travers chants*.

« MUSIQUE, art d'émouvoir par des combinai-
» sons de sons les hommes intelligents, etc. »

Le morceau tout entier est intéressant, nous en extrayons seulement le passage dont nous avons un argument à tirer.

Quels sont, se demande Berlioz, les modes d'action de notre art musical? Et il fait le dénombrement suivant, donnant de chaque mot une définition en quelques lignes :

La mélodie ;
L'harmonie ;
Le rythme ;
L'expression ;
Les modulations ;
L'instrumentation ;
Le point de départ des sons ;
Le degré d'intensité des sons ;
La multiplicité des sons.

Il a toujours été entendu entre musiciens que les éléments constitutifs de l'art étaient la mélodie, l'harmonie et le rythme.

L'expression est une qualité inhérente à certaine musique, elle peut ressortir soit de la mélodie, soit du rythme ou de l'harmonie ; quant aux modulations, elles rentrent évidemment dans l'harmonie.

L'instrumentation paraît à Berlioz un élément important sinon essentiel de la musique ; passe, mais, pour le reste, le point de départ des sons, leur degré d'intensité, leur multiplicité, quelle étrange idée de mettre tout cela sur la même ligne que la mélodie et l'harmonie, et comme c'est bien là notre Lesueur ! Que l'on se rappelle le *Domine* de la messe du Sacre, la *Mort d'Adam* et ces innombrables détails de nuances ! Lesueur n'est-il pas le premier qui ait eu recours au triplement de l'*f* ou du *p*, alors que

tous les compositeurs s'étaient contentés avant lui du simple *pp* et du *ff* légendaire? « Cette note doit être plutôt soupirée que chantée, » écrit quelque part Berlioz dans une de ses partitions, suivant, en cela comme en bien d'autres choses, son modèle.

Il dit encore en parlant de la multiplicité des sons :

« Dans une église occupée par une foule de chanteurs, si un seul d'entre eux se fait entendre, quels que soient la force, la beauté de son organe et l'art qu'il mettra dans l'exécution d'un thème simple et lent, mais peu intéressant en soi, il ne produira qu'un effet médiocre; tandis que ce même thème repris, sans beaucoup d'art, à l'unisson par toutes les voix, acquerra aussitôt une incroyable majesté. » C'est justement là un des procédés favoris de Lesueur, et on le retrouve dans tous ses oratorios.

Toute sa vie, Berlioz a cherché à passer pour le continuateur de Gluck au théâtre et de Beethoven dans la symphonie. Ce n'était pas mal choisir ses parrains; mais assurément ce n'est ni de Gluck ni de Beethoven qu'il a appris à considérer le point de départ des sons, par exemple, comme une partie constitutive de la musique. La vérité est qu'il tient de Lesueur toutes ses bizarreries, comme aussi la plus grande

partie des qualités que nous avons énumérées. Ajoutons-y l'amour des grandes exécutions, les grandes masses vocales et instrumentales considérées comme nécessaires à l'expression de l'idée, le besoin des engins musicaux extraordinaires, et notons cette curiosité que ni Lesueur ni Berlioz n'ont écrit une ligne de musique de piano. Berlioz nourrissait même contre cet instrument une violente antipathie. Il fait quelque part cette déclaration bizarre, qu'il n'a jamais pu supporter d'entendre deux pianistes jouant à quatre mains, parce que, prétend-il, ils ne vont jamais ensemble. Pourquoi deux pianistes ne joueraient-ils pas ensemble, lorsque deux ou trois cents instrumentistes trouvent moyen de suivre la mesure indiquée par le bâton d'un chef d'orchestre ? Mystère ! Mais nous pouvons le dire avec vérité : Heureux Berlioz, puisqu'il est mort avant d'avoir eu occasion d'entendre ses propres œuvres exécutées par quatre pianistes sur deux pianos et à huit mains !

Le vrai motif du mépris dans lequel l'auteur de *la Damnation de Faust* tenait le piano est sans doute que cet instrument, à moins d'être aux mains d'un virtuose de génie, n'a pas de couleur. Au piano l'idée musicale est nue, et Berlioz ne voulait la voir que revêtue de la brillante enveloppe que lui prête l'orchestre. De même

Lesueur ne concevait certaines mélodies que par certains instruments. Bien plus, il choisissait d'abord le timbre que la situation lui paraissait indiquer, sauf ensuite à trouver une idée musicale qui pût concorder avec l'instrument ainsi désigné. Trop souvent, écrivant pour cet instrument aux mille voix qui s'appelle l'orchestre, il songeait plus à la personne qui devait parler qu'à ce qu'elle pouvait dire.

En 1844, au moment de l'Exposition universelle, Berlioz donna à la salle Vivienne un concert où il apparut, nous dit le *Ménestrel* du temps, « au milieu d'un bouquet de harpes ». Il y avait vingt-cinq de ces instruments. Parmi ceux qui en jouaient, peut être quelques-uns pouvaient se rappeler la représentation des *Bardes*, où Lesueur avait exigé dix harpes, nombre alors, comme aujourd'hui, absolument inusité à l'Opéra.

Critiquant le système musical de Gluck, Berlioz, après avoir donné son adhésion complète aux théories de ce maître sur l'expression dramatique, ose dire :

« Il est arrivé fréquemment à Gluck de se laisser préoccuper tellement de la recherche de l'expression qu'il oubliait la mélodie. Dans quelques-uns de ses airs, après l'exposition du thème, le chant tourne au récitatif mesuré.... Chercher

10

à effacer la différence qui sépare dans l'opéra le récitatif du chant, c'est vouloir, en dépit de la raison et de l'expérience, se priver, sans compensation réelle, d'une source de variété qui découle de la nature même de ce genre de composition »[1].

Bien longtemps auparavant, Lesueur avait réclamé pour les imprescriptibles droits de la mélodie. Dans son *Essai* sur la musique d'église, il ne cesse de recommander à ses élèves la recherche de la grâce et de l'élégance dans cette partie de l'art. Les modèles qu'il cite constamment sont Piccini et sa *Didon*.

Autre différence notable entre les principes de Gluck et ceux de Berlioz :

« J'ai évité, dit l'auteur d'*Alceste* dans la lettre-manifeste qu'il a publiée en tête de ce chef-d'œuvre, de faire parade de difficultés ; je n'ai attaché aucun prix à la découverte d'une nouveauté, à moins qu'elle ne fût naturellement donnée par la situation, et liée à l'expression. »

Berlioz, citant la préface d'*Alceste*, souligne ce passage et le raille, il ajoute « qu'une découverte musicale quelconque, ne fût-elle qu'indirectement liée à l'expression scénique, ne doit pas paraître à dédaigner »[2]. Il est évident d'ailleurs, au

1. *Voyage musical en Allemagne.*
2. *Ibid.*



seul aspect des œuvres, que si le génie de Gluck tient tout entier dans ces mots : *recherche passionnée de l'expression*, la caractéristique de celui de Berlioz est bien plutôt la *recherche passionnée du nouveau*. Et ce nouveau, l'auteur de la *Symphonie fantastique* cherchera à le produire en dépit de toutes les règles, de toutes les lois et conventions en vigueur auparavant, se souvenant de ces paroles de son maître :

« C'est souvent en franchissant les bornes prescrites, c'est en substituant des règles qui pourraient être celles des règles admises que l'homme de génie sait s'élever au-dessus du vulgaire [1]. »

Enfin, il est un point sur lequel le professeur et l'élève se rencontrent, c'est l'emploi, voulu de la part de Lesueur, et qui paraît inconscient chez Berlioz, mais qui est fréquent chez tous deux, des modes antiques et des tonalités du plain-chant. Nous avons vu que Lesueur était possédé de la manie de la musique antique; souvent il use des tons et des rythmes — ou de ce qu'il croyait les rythmes — de cette musique, avertissant toujours son lecteur de l'intention qui lui a dicté ces retours au passé.

Berlioz, moins explicatif dans ces cas-là, et plus

1. *Exposé d'une musique une et imitative.*



habile, employait aussi très souvent les tonalités des anciens, mais il n'avait garde d'en rien dire : il jouissait silencieusement de la sensation d'étrangeté que de pareilles façons d'écrire produisaient sur l'auditeur.

Assurément, si Lesueur eût écrit la fugue qui ouvre la deuxième partie de *l'Enfance du Christ* ou le pas des Nubiennes des *Troyens*, il n'eût pas manqué de mettre en tête de ces morceaux : « Cette fugue est écrite dans le mode grec *hypodorien* ; cette danse est un spécimen du mode *dorien.* »

Le procédé antique est visible à tout instant dans Berlioz. Ce serait un vrai travail de relever tous les passages où il a usé des modes grecs. La cadence finale de l'*Invocation à la Nature* dans la *Damnation de Faust* est dans le mode hypodorien (mineur sans note sensible). L'air d'Hérode (au moins le commencement) de l'*Enfance du Christ* est dans le mode dorien (3e ton du plain-chant) : gamme de *mi mineur* avec *fa* et *ré* naturels. Berlioz semble avoir pris à tâche de réaliser la pensée de Rousseau : faire passer dans la musique moderne tous les effets du plain-chant et de la musique de l'antiquité.

En ceci encore, Berlioz ne faisait que marcher dans la voie qu'avait tracée Lesueur.

On le voit, plus on entre dans le détail, plus on trouve entre ces deux hommes extraordinaires des similitudes de pensée, de procédé, de production, qui ôteraient à Berlioz une grande part d'originalité, si son génie ne le mettait bien au-dessus de celui qui fut son maître. Leur vie même se ressemble par plus d'un côté : il n'y a pas jusqu'à l'histoire de la tabatière impériale que Berlioz n'ait essayé de reproduire à son profit. Le succès des *Troyens* n'eut rien, hélas! qui pût donner lieu aux générosités du souverain.

L'Opéra a joué sous le second empire un ouvrage dont le succès parut rappeler, — avec la différence des temps et des hommes — celui des *Bardes* : ce fut *Roland à Roncevaux*. M. Mermet a été aussi élève de Lesueur ; mais au lieu d'aller en avant comme Berlioz, il s'est attardé dans un genre irrévocablement perdu aujourd'hui. Les temps marchent, et les vivants comme les morts vont vite. Mais revenons à Lesueur et Berlioz. Tous deux ont eu la manie d'écrire. Et Berlioz a beau gémir dans ses *Mémoires*, disant qu'il n'a accepté qu'à contre-cœur le métier de feuilletoniste; il a beau pleurer sur son propre sort, et se trouver malheureux d'être obligé d'écrire de temps à autre un article pour le *Journal des Débats*, ne soyons pas dupes de ses larmes. Comme Lesueur il était né péroreur, pré-

dicateur. Plus que lui il était discuteur, batailleur. Il adorait la polémique; la critique telle qu'il la faisait, vive, alerte, cruelle souvent, voyant de haut et descendant parfois jusqu'à la *blague*, lui va à merveille. Et assurément il était enchanté de lui-même lorsqu'il avait aiguisé un trait bien mordant, enfoncé dans une vanité médiocre une pointe bien acérée, lancé sur quelque grosse tête de turc un de ses obus musico-littéraires qui éclataient terribles, éclaboussant tout autour de lui.

Notons encore ce trait curieux : le maître comme l'élève, après avoir écrit pour les concerts et pour l'église des ouvrages où l'on admirait surtout la force dramatique, nous ont donné au théâtre des opéras où le dramatique apparaissait à une dose infinitésimale. Berlioz n'a jamais pu réussir à l'Opéra ni au Théâtre-Lyrique. Lesueur eut de grands succès dramatiques ; mais en dépit de *la Caverne* et des *Bardes*, les gens de théâtre, ce monde à part qui perçoit des impressions si promptes, si justes et si vives, ne l'ont jamais reconnu pour un des leurs. Quand il apportait un opéra nouveau, même au milieu de sa carrière si brillante, directeur et artistes avaient bien envie de le renvoyer à son lutrin. Et, de fait, sur les planches, Lesueur ne se sentait pas chez lui : il ne possédait pas le don

scénique, il n'avait pas le vrai sens du théâtre. Pas plus que Berlioz il n'était né pour l'art dramatique.

Nous en avons dit assez pour montrer la filiation dont il s'agit. Berlioz aura beau nier ; il est bien le disciple de Lesueur. Il faut même qu'il y ait eu entre ces deux hommes une étroite affinité d'esprit et de tempérament, pour que, malgré sa ferme volonté de changer de voie et son vif désir d'indépendance, l'élève soit toujours retombé dans les mêmes errements. Prenons ses dernières œuvres, *l'Enfance du Christ*, par exemple, écrite vers la fin de sa carrière. Ne retrouve-t-on pas là l'affectation de simplicité que nous avons déjà remarquée ailleurs ? Nous nous garderons d'une critique inutile à propos de cette œuvre très admirée de quelques-uns ; contentons-nous, pour rester dans notre sujet, d'indiquer sa curieuse parenté avec l'oratorio de Noël de l'abbé Lesueur. Il suffit de jeter un coup d'œil sur les deux partitions pour s'apercevoir de cette étonnante ressemblance.

Au premier aspect, on remarquera dans la messe de Noël une singulière disposition du chœur, qui le plus souvent se dédouble à six parties : trois voix de femmes, deux ténors et une basse. Berlioz a souvent imité cette division, et dans son *Traité d'instrumentation* il n'hésite

pas à la conseiller, de préférence au chœur à quatre voix généralement adopté par la plupart des compositeurs. Remarquez que le *Traité d'instrumentation* n'est pas un ouvrage de la jeunesse de Berlioz, mais de sa maturité, et puisque nous y retombons, c'est lui qui nous fournira notre dernière observation.

« Il est singulier que les critiques conservateurs de l'orthodoxie en matière de musique religieuse, qui veulent, avec raison, que le sentiment religieux le plus vrai en dirige l'inspiration, ne se soient jamais avisés de blâmer l'usage des fugues d'un mouvement vif, qui depuis longtemps forment le fond de la musique d'orgue dans toutes les écoles. Est-ce que les thèmes de ces fugues, dont quelques-unes n'expriment rien, et dont beaucoup d'autres sont d'une tournure au moins grotesque, deviennent religieux et graves par cela seul qu'ils sont traités dans le style fugué, c'est-à-dire dans la forme qui tend à les reproduire le plus souvent, à les mettre le plus constamment en évidence? Est-ce que cette multitude d'entrées de parties diverses, ces imitations canoniques, ces lambeaux de phrases tordues, enchevêtrées, se poursuivant, se *fuyant*, se roulant les unes sur les autres, ce tohu-bohu d'où la vraie mélodie est absente, où les accords

se succèdent si rapidement qu'on peut à peine en saisir le caractère, cette agitation incessante de tout le système, cette apparence de désordre, ces brusques interruptions d'une partie par une autre, toutes ces hideuses pasquinades harmoniques, excellentes pour peindre une orgie de sauvages ou une danse de démons, se transforment en passant par les tuyaux d'un orgue et prennent l'accent sérieux, grandiose, calme, suppliant ou rêveur de la prière sainte, de la méditation, ou même celui de la terreur, de l'épouvante religieuse ?... Il y a des organisations assez monstrueuses pour que cela puisse leur paraître vrai [1]. »

Qui a dit cela ? le même qui n'a pas craint d'écrire ces vers dans *la Damnation de Faust* :

BRANDER.

Pour l'*Amen* une fugue...

MÉPHISTOPHÉLÈS

Écoute bien ceci : nous allons voir, docteur,
La bestialité dans toute sa candeur.

Ailleurs [2], il parle de « ces fugues monstrueuses qui, par leurs ressemblances avec les vocifé-

1. *Traité d'instrumentation* : l'orgue.
2. *Mémoires*.



rations d'une troupe d'ivrognes, paraissent n'être qu'une parodie impie du texte et du style sacrés », il déclare que les maîtres qui en ont écrit « pour obéir à l'usage, dit-il, ont fait une abnégation honteuse de leur intelligence et commis un impardonnable outrage à l'expression musicale ».

En 1787, Lesueur avait dit :

« Les fugues qui ne peignent rien et qui n'ont pour but que d'étaler la vaine science du compositeur et une difficulté vaincue, doivent être entièrement bannies de nos temples et être comparées au travail, difficile à la vérité, de cet enfileur de pois qui les jetait de loin contre la pointe d'une aiguille. Il a bien su s'attirer une sorte d'admiration de la part d'Alexandre, mais quelle récompense a-t-il reçue de ce monarque judicieux ? « Préparez un boisseau de cette graine, dit-il à ses gens, et faites-lui en présent. »

C'est, dans une langue modérée et classique, absolument la même idée que Berlioz devait reproduire plus tard avec toute l'intempérance d'un romantique échevelé.

Contradiction bizarre ! malgré des théories si formelles, en dépit d'expressions aussi absolues, Lesueur, comme Berlioz, s'est laissé aller à écrire des fugues, même dans la musique religieuse. Berlioz assure que celle de son maître sur les

paroles : *Quis enarrabit cœlorum gloriam?* est « un chef-d'œuvre de dignité de style, de science harmonique, un chef-d'œuvre aussi d'expression ». Quant à lui, il en a introduit dans son *Requiem* une qui ne sera jamais, croyons-nous, comptée au nombre des modèles du genre. En revanche, l'*Amen* de *la Damnation de Faust*, écrit dans une intention de parodie, soulève toujours les applaudissements du public.

Lesueur mourut le 6 octobre 1837. Les honneurs d'usage furent rendus à sa mémoire. En 1852, la municipalité d'Abbeville résolut de lui élever une statue sur la place de l'Hôtel-de-Ville. Ce monument, dû au ciseau du statuaire Rochet, fut inauguré au mois d'août par une grande fête musicale. Berlioz était alors lancé dans ses voyages à travers l'Europe; ce fut un autre élève du maître, jeune encore et déjà célèbre, à qui échut l'honneur de composer la cantate de circonstance. Le souple talent de M. Ambroise Thomas entra si bien dans l'esprit du sujet, qu'on crut reconnaître le style de Lesueur dans le chant triomphal avec fanfares et tambours qui fut chanté au pied de la statue. C'était comme l'esprit du maître qui revivait et reprenait la parole avec la même autorité grandiose.

La cérémonie fut suivie d'un concours de musique populaire, chose alors moins fréquente

qu'aujourd'hui, et d'un banquet avec toast. Elwart, orateur habituel de ces sortes de réunions, termina ainsi son discours :

« Résumons, Messieurs, les titres de Lesueur aux honneurs que la patrie lui rend aujourd'hui :

» Il a fondé en France le style religieux expressif, inconnu avant lui. Il a le premier assigné un rôle important aux chœurs de nos théâtres lyriques ; de plus, il a, de concert avec Cherubini et Méhul, agrandi et émancipé l'instrumentation. »

Cette appréciation est juste et vraie, mais nous croyons que Lesueur est surtout remarquable par l'influence qu'il a exercée dans l'école française, et mettant de côté les musiciens célèbres sur qui cette influence n'a été que passagère, nous dirions volontiers que le meilleur de l'œuvre de Lesueur est Berlioz.

CONCLUSION

Quel est le sort que l'avenir réserve aux ouvrages de Berlioz ? *La Damnation de Faust*, la symphonie de *Roméo et Juliette, l'Enfance du Christ* resteront-elles comme des chefs-d'œuvre, ou bien périront-elles après avoir jeté un éclat passager ? Des enthousiastes voient dans Berlioz

un dieu qui doit détrôner Beethoven, un nouveau Messie que l'avenir saluera. Bien plus, l'histoire de la musique date de lui. Ce qui est antérieur est effacé ; quant aux nouveaux venus, ils n'ont qu'une chose à faire, emboîter le pas. Il nous faut parler sa langue, adopter sa critique, imiter ses procédés, sous peine de ne pas exister : hors de Berlioz, point de salut. Certains artistes, plus épris de la pureté du style que des séductions de la couleur, déclarent hautement que Berlioz ne savait pas écrire; ils le regardent volontiers comme un perturbateur, un violenteur des règles et de langage, un génie de décadence. D'autres enfin, les sages, nous disent : Berlioz restera, sinon comme un classique incontesté et incontestable, du moins comme une merveilleuse exception, un brillant phénomène, un monstre de génie.

Qui a raison? Berlioz est-il un astre, une comète ou un simple météore ? Madame de Sévigné a dit un jour avec plus d'esprit que de sens : « Racine passera comme le café. » Et le café nous est resté, — heureusement, — Racine aussi. Depuis qu'on a vu l'avenir casser ainsi l'imprudente sentence de la grande dame, la critique est devenue timide. Elle se tient sur la réserve, veut faire la part des choses et, de peur de s'exposer à des mécomptes par trop vifs, se garde des prophéties.

On peut le dire pourtant sans se compromettre : Berlioz restera. Il restera malgré les amères critiques de ses ennemis, malgré même l'engouement irréfléchi de ses amis. Il est venu dire une parole que nul auparavant n'avait dite comme lui, et cette parole ne sera pas perdue, parce que rien ne se perd. Il a eu un précurseur en celui dont nous venons de raconter la vie ; mais comme le disciple a dépassé le maître ! Avec quelle puissance il a grandi ses doctrines ! Certes, Berlioz a apporté sa pierre à l'édifice, une pierre qui est bien à lui, et sur laquelle il a pour jamais gravé son nom.

D'autres ont appris de lui le secret de cette couleur qu'il répandait avec une souveraine profusion. Ils sauront l'appliquer à un dessin plus ferme, plus contenu, et de cette union entre le dessin classique et la couleur de Berlioz naîtra une splendide création : la musique moderne, qui sera l'art le plus grand, le plus puissant, le plus magnifique qu'ait jamais rêvé génie humain. Jusqu'à ce jour, les Allemands seuls ont su dégager la poésie de la nature ; les Italiens ont chanté la passion ; nous parlons le langage du sentiment tempéré par le goût. La musique moderne réunira à la fois la poésie, la passion, le sentiment, le goût ; ce sera la vraie langue universelle, le lien cosmopolite des esprits et des cœurs.

Berlioz aura beaucoup fait pour cet art nouveau ; et pour finir par un hommage à cette patrie française à qui le monde doit tant et que nous n'aimerons jamais assez, il nous est doux de penser que, dans ce large fleuve de l'art moderne qui confond et mêle tant de choses, l'un des courants les plus forts sera le courant français. Car, on en convient aujourd'hui, c'est sottise d'accuser Berlioz de germanisme. Il est Français et bien Français : Provençal par le relief du contour et le feu de la couleur, Gaulois par la verve et l'impétuosité, Parisien par la merveilleuse clarté de l'esprit, il est Français, enfin, par ses origines, puisque ce n'est ni au delà du Rhin, ni de l'autre côté des monts qu'il a été chercher ses modèles et ses maîtres : c'est en France qu'il a trouvé sa voie, grâce à Lesueur. Par cette influence directement exercée sur Berlioz, l'auteur de *l'Essai de la musique une et imitative*, le musicien des *Bardes* et de *la Mort d'Adam* touche à notre génération. C'est ce qui nous a engagé à crayonner cette figure un peu oubliée, quoique si près de nous, figure curieuse et sympathique.

L'homme et l'artiste, chez Lesueur, méritaient, que cet hommage leur fût rendu.

BERLIOZ EN RUSSIE

Premier voyage. — Autobiographie de Berlioz. — Concerts du 3 mars 1847 à Saint-Pétersbourg, du 3 avril à Moscou, des 27 et 30 avril au Théâtre-Impérial de Saint-Pétersbourg : *Roméo et Juliette*, *la Damnation de Faust*, *Harold en Italie*; appréciation des journaux russes. — Concert à Riga (mai 1847). — Deux lettres de Berlioz au comte Michel Wielhorsky. — Lettre à M. Lvof. — A M. Wladimir Stassof.

Une biographie de Berlioz qui ne soit ni une diatribe ni un panégyrique est encore à faire. Le moment n'est peut-être pas venu de tenter ce travail, qui exigera d'exceptionnelles facultés de critique. En attendant qu'il trouve un écrivain pour l'entreprendre, nous avons recueilli ici des renseignements aussi complets que possible sur la période la moins connue de la vie du maître. Les documents qui suivent, ainsi que

les lettres de Berlioz citées dans le récit, sont entièrement inédits, du moins en France. Nous en devons la communication à l'obligeance de M. Wladimir Stassof, attaché à la Bibliothèque impériale publique de St-Pétersbourg, et l'un des fervents admirateurs du grand symphoniste français.

Deux fois, à vingt ans de distance, Berlioz a fait le voyage de Saint-Pétersbourg. Sur le second voyage, qui eut lieu en 1867, les renseignements n'abondent pas jusqu'à présent dans notre littérature musicale. Quant à la première excursion, les détails n'en sont guère connus que par les propres récits du maître. Et ces récits font mention de succès si vifs, si prompts, si fulgurants, que notre imagination, à nous Français, en est étonnée et que beaucoup, amis et ennemis, ouvertement ou dans le fond du cœur, se laissaient aller à quelques doutes sur la foi qu'on doit leur accorder. On ne pourra plus nier, quand on aura lu l'intéressante histoire qui va suivre, que Berlioz n'ait obtenu en Russie les triomphes les plus éclatants, à l'heure même où la société française, sauf une élite peu nombreuse, ne lui témoignait qu'indifférence et dédain.

Nous avons dit, dans notre étude sur Glinka[1],

1. *Michel Ivanovitch Glinka*, d'après ses *Mémoires* et sa correspondance. 1 vol. in-8°. Paris, au *Ménestrel*, Heugel et fils, éditeurs.



dans quelle estime l'auteur de *la Vie pour le Tsar* tenait Berlioz. Il le considérait comme le premier musicien de son époque; c'est un peu pour étudier ses œuvres, dit-il, qu'il est venu à Paris, et il ne trouve pas d'expressions assez joyeuses pour se féliciter de l'amitié que veut bien lui marquer un aussi grand artiste. Deux ans après ces relations ouvertes avec le plus célèbre musicien de la Russie, Berlioz se rend à Saint-Pétersbourg. Il trouve là, dès qu'il paraît, des amis, des admirateurs, des fanatiques. Son premier concert lui rapporte, tous frais payés — et ceux-ci étaient considérables, — une somme de douze mille francs. C'est alors que, s'orientant vers le sud-ouest, il tend les bras vers nous et s'écrie : « Ah! chers Parisiens!..... »

Les autres concerts se suivent et se ressemblent. Applaudissements et rappels sont prodigués à l'artiste français; les fleurs naissent sous ses pas, et les roubles affluent vers sa caisse. La critique, si dure envers Berlioz dans son pays, examine là-bas ses ouvrages à la loupe, n'y découvre que des beautés, et ponctue chacune de ses phrases d'un point d'admiration! Dans cette atmosphère de sympathie, la verve de Berlioz s'allume; quand il quitte Saint-Pétersbourg, il écrit à ses amis de Russie des lettres où l'esprit foisonne, plus vif, plus pétillant, plus gai qu'il

n'a jamais été, et auxquelles l'expression d'une reconnaissante affection donne une chaleur d'accent particulière.

En 1845, au moment où Glinka le vit à Paris, Berlioz était sans doute en train de parfaire son chef-d'œuvre, *la Damnation de Faust*. Sa besogne achevée, il se mit en quête de faire exécuter l'ouvrage. Car le maître n'avait pas l'habitude de laisser dormir sa musique dans les cartons ; dès qu'une composition lui paraissait complète, il n'avait plus qu'une idée, un sentiment, un désir : l'entendre et la faire entendre. Rien ne lui coûtait pour arriver à son but : démarches, soins, dépenses. Tout jeune, dans des circonstances analogues, il avait eu à surmonter des obstacles qui maintenant s'aplanissaient devant ses pas ; et sans s'attendre à faire fortune avec *la Damnation de Faust*, se rappelant le petit bénéfice que lui avait laissé, en 1832, l'exécution de *Roméo et Juliette* au Conservatoire, supputant ce qu'il avait depuis gagné en renommée, en gloire, il espérait que la curiosité du public serait assez excitée par l'annonce d'une œuvre nouvelle de sa plume, jouée sous sa direction à l'Opéra-Comique, pour que les frais qu'il avançait sans trop compter fussent largement couverts.

Tout autres, hélas ! furent les résultats. « C'était, dit-il, à la fin de novembre (1846) ; il tom-

bait de la neige, il faisait un temps affreux; je n'avais pas de cantatrice à la mode pour chanter Marguerite; quant à Roger, qui chantait Faust, et à Herman Léon, chargé du rôle de Méphistophélès, on les entendait tous les jours dans ce même théâtre de l'Opéra-Comique, et ils n'étaient pas *fashionables* non plus. Il en résulta que je donnai *Faust* deux fois avec une demi-salle. Le beau public de Paris, celui qui va au concert, celui qui est censé s'occuper de musique, resta tranquillement chez lui. »

Il y avait à cet insuccès une raison supérieure: *la Damnation de Faust* était une œuvre trop fouillée, trop travaillée, trop entièrement nouvelle de pensée, de forme et de détails, pour être applaudie à l'époque où elle apparut. Comment le public eût-il goûté cette musique, alors que les interprètes ne l'appréciaient qu'à demi?

Or, il est certain que les artistes qui prirent part à l'exécution abordaient le chef-d'œuvre avec plus d'étonnement que de véritable admiration. J'en ai vu la preuve dans une conversation que j'eus avec Roger quelque temps avant sa mort. Le célèbre ténor avait été, la veille, entendre *la Damnation de Faust* au concert du Châtelet, et racontait ses impressions. C'était superbe, merveilleux. Il ne tarissait pas d'éloges sur l'exécution, qu'il avait trouvée parfaite, il

manifestait la plus vive admiration pour le jeune chef d'orchestre qui avait su mettre en lumière un ouvrage si grandiose dans sa variété. Roger finissait en disant :

— Cette musique, jouée ainsi, me bouleverse et m'enthousiasme ! C'est pour moi une véritable révélation !

Ce mot me surprit. Roger avait vu le dieu face à face : quelle révélation nouvelle pouvait lui être nécessaire? Je l'interrogeai, curieux :

— N'avez-vous pas chanté Faust sous la direction même de Berlioz? lui dis-je.

Il répondit :

— Ah ! oui, autrefois, en 1846 ! Il est vrai que je le chantais alors, *mais je ne le comprenais pas !*

Cet aveu permet de mesurer la distance entre l'artiste, homme d'esprit et de talent, que nous avons tous connu et apprécié, et le compositeur de génie qui avait devancé son époque de si loin.

Que penser du public qui écoutait Roger ? Évidemment, il comprenait encore moins que le chanteur. L'échec résonna douloureusement dans l'âme de Berlioz. « Rien, dans ma carrière d'artiste, dit-il, ne m'a plus profondément blessé... J'étais ruiné; je devais une somme considérable, que je n'avais pas. Après deux jours d'inexpri-

mables souffrances morales, j'entrevis le moyen de sortir d'embarras par un voyage en Russie. »

Voilà comment, le 14 février 1847, Berlioz partait pour Saint-Pétersbourg. Ici la scène change. A peine le symphoniste chef d'orchestre a-t-il mis le pied sur le territoire de l'empire russe, que le succès se dessine. Le soir même de son arrivée et pour ainsi dire au débotté, il est introduit en plein centre artistique, chez le comte Michel Vielhorski, qu'entoure la meilleure, la plus riche et la plus intelligente société de Pétersbourg. Il fait connaissance des principaux personnages, virtuoses, gens de lettres, et l'on fixe le jour de son premier concert, pour lequel chacun promet un appui qui devait se trouver efficace. Cet accueil d'une chaleureuse cordialité était d'autant plus méritoire, de la part de ce groupe d'élite, que Berlioz n'y était réellement connu que de deux ou trois personnes. On l'admirait un peu sur la foi des voyageurs, comme nous pouvons, habitants du vieux monde, admirer les chutes du Niagara ou la rade de Rio-de-Janeiro. Cependant il fallait annoncer l'arrivée de ce phénomène, et pour préparer utilement les concerts qu'il se proposait de donner, présenter, par la voie des journaux, le musicien français au public russe. Aucun écrivain de Saint-Pétersbourg n'était assez au courant de la

vie et des œuvres de Berlioz pour se charger de ce soin. On décida de demander au maître lui-même un court récit de son existence et de ses travaux. Berlioz rédigea aussitôt une note qui fut traduite et publiée dans les journaux russes.

Voici cette note :

« H. Berlioz est né à la Côte-Saint-André, département de l'Isère; il eut ainsi, dès son enfance, le spectacle des Alpes sous les yeux. Il eut de bonne heure le goût des explorations aventureuses. Il passait ses journées à étudier les cartes géographiques de l'Amérique et de l'Océan Pacifique. Il est possible que s'il fût né sur un port de mer, la marine eût été sa carrière. Cependant son père, qui a exercé pendant vingt ans avec succès la carrière médicale, tenait à en faire un médecin. Le jeune homme n'étudiait l'anatomie qu'à contre-cœur, la musique avait déjà absorbé toutes ses pensées, et quand, à son arrivée à Paris, il put entendre un opéra de Gluck, sa passion éclata avec une violence rare; il abandonna les amphithéâtres de dissection pour la bibliothèque du Conservatoire, et alors commença avec son père une guerre de famille douloureuse pour tous les deux autant qu'inutile. M. Berlioz ayant retiré à son fils la pension qui le faisait vivre à Paris pour le forcer de revenir

en province, le jeune musicien préféra se faire choriste dans un théâtre de second ordre avec cinquante francs d'appointements par mois. Il vécut ainsi pendant quelque temps à l'aide de quelques leçons de solfège qu'il donnait en outre, jusqu'au moment où il obtint le premier prix de composition musicale à l'Institut de France. Cette distinction lui valut le retour de la tendresse de son père et une pension de trois mille francs pendant cinq ans. Il passa deux années en Italie, et il nous a raconté lui-même ce voyage dans ses deux volumes intitulés : *Voyage musical en Allemagne et en Italie*. La première grande composition qu'il fit entendre à Paris avant son départ pour l'Italie, fut l'ouverture des *Francs Juges*; un an après il écrivit la *Symphonie fantastique*. Il la retoucha et la récrivit presque en entier en Italie. Plus tard, il y ajouta un supplément, *le Retour à la Vie*, *mélologue*, mélangé de musique et de discours dont il avait fait les paroles pendant ses courses vagabondes en Toscane et dans les Abruzzes. La seconde symphonie qu'il écrivit à l'instigation de Paganini a pour titre *Harold*, et n'est que la reproduction musicale de ses impressions en Italie. C'est dans cet ouvrage que se trouve la célèbre marche des *Pèlerins chantant la prière du soir*, si populaire en France en Allemagne. La

quatrième symphonie (*funèbre et triomphale*) lui fut commandée par le ministre de l'Intérieur pour la cérémonie d'inauguration de la colonne de la Bastille; il venait à peine de terminer alors son immense symphonie avec chœurs sur *Roméo et Juliette*, qu'il a dédiée à Paganini et qui passe pour la plus grande de ses compositions de cette nature. Le *Requiem* lui avait été commandé par le ministre de l'Intérieur et fut exécuté pour la première fois aux funérailles du maréchal comte de Damrémont, mort au siège de Constantine. Il n'a fait qu'un seul opéra, *Benvenuto Cellini*, dont les deux ouvertures (*le Carnaval romain* est la deuxième) sont très connues. Ses ouvertures du *Roi Lear*, de *Waverley*, de *la Tempête*, ses morceaux pour l'*Hamlet* de Shakespeare, ses *Mélodies irlandaises* sur les poèmes de Moore attestent une tendance bien prononcée de son esprit pour la littérature et la poésie anglaise; son dernier ouvrage cependant, *la Damnation de Faust*, est dû tout entier à l'inspiration allemande. Il n'y a que huit ou neuf ans que Berlioz dirige lui-même ses concerts, et l'on sait qu'il a acquis une supériorité reconnue de toute la France et de toute l'Allemagne dans cet art difficile d'organiser et de diriger les grandes exécutions musicales. »

Ce morceau n'est autre chose que ce que le journalisme appelle une réclame.

Par exemple, c'est bien le chef-d'œuvre du genre. Habile autant que discrète, elle rappelle et résume tout ce qui dans la vie de Berlioz peut frapper les esprits d'une société oisive et artiste; elle n'a garde d'oublier la consécration officielle que les commandes du gouvernement français donnent au talent du maître, et qui forme le plus heureux contraste avec le récit des heures de misère et de jeunesse. Mais enfin cette page, pour être aussi finement écrite, ne change pas de caractère : c'est, je le répète, une réclame. Eh bien, tel est le respect que les artistes russes ont dès le premier moment conçu pour la personne et le génie de Berlioz, tel est l'enthousiasme qu'il a excité, que cette réclame, écrite de sa main sur une double feuille de papier, est conservée comme une relique à la Bibliothèque Impériale publique de Saint-Pétersbourg. On l'intitule pompeusement *autobiographie* et on la montre avec orgueil. Une telle manifestation a quelque chose à la fois de naïf et de touchant; elle honore la mémoire de Berlioz, tout autant que les plus bruyants hommages.

Le prince Odoïewski était en 1847 un des principaux critiques musicaux de Pétersbourg. La publication de l'autobiographie ne lui suffit pas.



Quoiqu'il connût à peine le musicien français, il voulut l'annoncer par un long article inséré dans la *Gazette de Saint-Pétersbourg*.

« Berlioz est à Saint-Pétersbourg ! Berlioz va donner un concert ! » Voilà ce qu'on se répète dans tous les cercles musicaux et artistiques de notre capitale depuis huit jours ; les autres cercles répètent tour à tour la nouvelle...

» Il n'y a pas de fin à toutes les questions qui se posent à ce propos : « Et de quoi joue ce M. Berlioz ? » demandait timidement l'autre jour un provincial fraîchement arrivé. « Du violon », répondait résolument un dilettante pétersbourgeois. « Du piano », corrigeait un autre. « Il joue d'un certain instrument nouvellement inventé et tout à fait particulier », observait un jeune homme mélancolique.

» Le jeune homme mélancolique avait raison, sous un certain rapport. Hector Berlioz joue en effet d'un instrument qui n'est pas précisément nouveau, mais qui est tout à fait particulier. Cet instrument est l'orchestre : un instrument merveilleux, varié, dont le secret n'est donné qu'à peu de gens. Berlioz a deviné ce secret, tant par son talent que par une étude approfondie. Témoin son magnifique *Traité d'instrumentation et d'orchestration*, qui doit être et est réellement le manuel de chaque musicien. Si cet ouvrage

théorique, fruit d'une profonde connaissance des effets orchestraux en général, et des caprices de chaque instrument en particulier, a reculé les limites du monde musical, on peut en dire autant des compositions musicales de Berlioz. Nous avons entendu ici, il y a deux ans, son *Requiem*, dans le concert de notre chef d'orchestre M. Romberg ; cette œuvre a produit une immense impression sur le public et donné naissance à d'interminables discussions dans les journaux.

» La carrière de Berlioz n'est pas encore terminée, son talent magnifique recèle encore beaucoup de belles œuvres, et ouvrira plus d'une voie nouvelle. Qui pourrait dire ce que la fantaisie du célèbre artiste nous prépare encore de surprises ? Jusqu'à présent, si nous ne nous trompons pas, le but de son génie a été de donner à l'orchestre un caractère *dramatique*, d'élargir son domaine et, sans le secours d'aucun artifice matériel, de parvenir au but que vise l'opéra et qu'il atteint si rarement. En effet, l'illusion que l'art théâtral produit au moyen des décors et des costumes n'a aucune réalité : la scène cherche à émouvoir notre indignation par des moyens matériels, et à nous assurer qu'une toile barbouillée est une forêt, un palais, une caverne, et non une toile. Nous l'admettons parfois ; le plus sou-

vent nous n'y croyons guère, et, suivant notre humeur, tantôt nous rions des efforts inutiles du décorateur pour remplacer la lune par une lanterne, tantôt nous nous absorbons dans la contemplation du décor, oubliant musique et pièce, c'est-à-dire perdant la meilleure partie de la jouissance esthétique. Au temps de Shakespeare, les décors se bornaient à des inscriptions : *le théâtre représente une forêt, une chambre*, et les drames produisaient un effet qu'ils ne produisent que fort rarement aujourd'hui, malgré toutes les inventions de la mise en scène actuelle, ou peut-être à cause de ces inventions. Le principal est détruit par l'accessoire, car aucun moyen matériel ne peut suffire, si l'imagination même de l'auditeur ne se crée un monde à part. Il s'agit donc, avant tout, d'éveiller cette faculté, cette force intérieure esthétique dans l'âme du public. Or, Berlioz possède précisément ce secret d'éveiller ; il nous force à voir et à entendre Faust et Marguerite, Roméo et Juliette, quoique nous n'ayons devant nous qu'un orchestre et des chanteurs. Nous sommes persuadés qu'il ne déploiera pas en vain devant notre public son miraculeux pouvoir d'évocation.

» Ajoutons qu'Hector Berlioz a été, dans l'Occident, l'un des promoteurs de la musique de Glinka. Il a fait exécuter à Paris, dans ses célé-



bres concerts, plusieurs morceaux de *la Vie pour le Tsar*. Nous comprenons à merveille cet élan de Berlioz, qui a pu étonner à Paris, où la Russie n'est guère plus connue que la Chine : un grand talent est toujours compris par un autre grand talent. »

C'est le dimanche 2 mars que paraissait cet article. Le concert de Berlioz fut donné le lendemain, avec un succès inouï, dont les *Mémoires* du maître donnent à peu près l'idée.

Le public russe avait saisi du premier coup ce qu'il y a de poétique et d'élevé dans la musique du symphoniste français. Voici le compte rendu que nous trouvons dans le feuilleton musical de *la Gazette de Saint-Pétersbourg*.

« CONCERT DE BERLIOZ A SAINT-PÉTERSBOURG.

» *A Michel Glinka.*

3 mars 1847, minuit.

» Où es-tu, mon ami ? Pourquoi ne te trouves-tu pas avec nous ? Pourquoi ne partages-tu pas le plaisir et la joie de tous les nôtres ? Berlioz a été compris à Saint-Pétersbourg ! On a compris cette musique raffinée et contrepointée, malgré le fléau des cabalettes italiennes qui ris-

quait d'abâtardir le goût slave! Pour moi, j'ai toujours eu foi dans les instincts profonds de notre public. J'y croyais lorsque des écrivassiers à demi lettrés barbouillaient toutes sortes de sottises sur tes opéras, ne sachant distinguer la mélodie de l'harmonie, les dièses des bémols. L'expérience alors n'a pas trompé mon attente: la masse du public fut ravie de tes mélodies originales; elle sympathisait à ta musique, même exécutée médiocrement, et savait deviner ce qu'elle n'entendait pas. C'est avec un pareil sentiment d'extase virginale qu'elle est soumise à l'influence de Berlioz.

» Tu connais par cœur la musique de ce compositeur: ce n'est pas à moi de te dire combien il est difficile de s'en rendre maître de prime abord. Depuis Monteverde, chaque progrès marqué dans la musique a commencé par dérouter la compréhension des masses. Au XVI[e] siècle l'accord de septième sans préparation paraissait une énormité: la plus mince polka ne saurait s'en passer aujourd'hui..... Le vieux Haydn a dû essuyer à son tour une jolie bordée de reproches; nous nous souvenons encore tous que nos grands-pères traitaient Mozart de *sauvage* et d'incompréhensible. Après la troisième symphonie de Beethoven, *la Gazette musicale de Leipzig*, le meilleur journal du temps,

déclara que M. Louis Van Beethoven avait vraiment tort de s'occuper de symphonies, que cette mosaïque d'accords bizarres n'avait aucun sens, et qu'il ferait mieux de se borner aux variations de piano « qu'il compose *assez bien* ». Tu sais ce qu'ont dit de toi certaines gens, — cela ne vaut pas la peine de le répéter. Ta gloire a eu son contingent d'injures grossières proférées par l'ignorance et le mauvais goût. Quoi ! Messieurs les compositeurs, vous oseriez faire du nouveau en matière de musique ! Vous avez la prétention de ne pas écrire ce que tout le monde a écrit avant vous, quand il vous serait si facile de répéter à votre tour toutes ces paroles charmantes, expression neuve d'une pensée originale : « Comment cela va-t-il ? — Bien, merci ! »

» Berlioz a fait faire à la musique une dizaine de pas en avant... Son nom est encore peu connu chez nous ; cependant l'immense salle de l'assemblée de la Noblesse était archipleine ce soir. Il va sans dire que la *Marche Hongroise* et la *Valse des Sylphes* ont été répétées sur la demande du public. Cela ne m'a pas étonné. Mais le croiras-tu ? Le chœur magnifique de la première partie du *Faust :* « Christus resurrexit » a été écouté et pleinement apprécié par le public, malgré ses formes sévères coulées dans le bronze. Je craignais beaucoup pour le chœur des

soldats, lié par un contrepoint si ingénieux au chœur des étudiants. C'était la pièce qui terminait la première partie du concert. Il n'y a point là de *coda* à applaudissements : les soldats et les étudiants se séparent et partent ; leur chœur bruyant finit par un *pianissimo*. En thèse générale, cela n'est d'aucun effet sur un grand public; mais ce chœur, assez difficile à suivre, a été accueilli par une approbation unanime. La scène de *Roméo et Juliette* où le chant mélancolique de Roméo, répété et élargi par les instruments de cuivre, se relie aux phrases brillantes de la musique du bal chez les Capulets, — cette scène a aussi été couverte d'applaudissements. Encore du nouveau : personne n'a quitté sa place avant la fin de la *Marche triomphale*, qui terminait la séance. Berlioz a été rappelé au moins douze fois dans le courant du concert, dont le programme, tu le vois, ne contenait que des fragments détachés : nous manquons de chanteurs en ce moment, les Italiens sont en vacances !

» Tu demandes peut-être à savoir quelle a été mon impression personnelle ? Laissons cela, si tu veux, jusqu'à notre prochaine entrevue, jusqu'aux longues causeries près de la cheminée, car je ne saurais rendre sur le papier la parole vive et les impressions vives. Je te dirai

seulement qu'à la répétition du concert, entendant pour la première fois *Faust* et *Roméo*, j'étouffais à force d'attention concentrée : la hardiesse des contrepoints de Berlioz, l'unité sévère, semblable à celle de Haydn, qu'il garde à travers les formes les plus variées, la fraîcheur de l'instrumentation, l'originalité des rythmes audacieusement échafaudés les uns sur les autres, tout cela était tellement inouï pour moi, que d'abord je fus incapable de me rendre compte de mes sensations. Tu le sais, je ne crois guère aux gens qui prétendent comprendre une œuvre nouvelle au premier abord. J'ai assez entendu de musique dans ma vie, assez fouillé d'in-folios; aucune partition ne m'effraie et cependant, malgré tout, il y a pour moi une musique que l'on saisit à la minute,... et il y en a une autre qu'on doit *étudier*, comme nous avons étudié celle de Mozart et de Beethoven. N'est-il pas vrai que si nous ne connaissions pas par cœur les œuvres de S. Bach, elles nous arrêteraient à chaque pas ? Des difficultés bien plus grandes nous attendent dans une musique dont l'orchestration est pleine d'effets nouveaux. Ici, le désir même de se rendre compte de ces efforts contrarie l'impression générale, et l'empêche de se produire. Mais, en revanche, quelle jouissance immense à entendre cette musique géniale pour la seconde

fois, alors que le sentiment intérieur inconscient et la persuasion consciente se fondent dans une unité absolue ! J'avoue que plusieurs endroits du *Faust* et du *Roméo* ne m'ont apparu dans toute leur beauté qu'à la seconde audition. Aussi, est-ce avec la plus grande joie que j'ai constaté l'exaltation générale de notre public, dont la majorité entendait la musique de Berlioz pour la première fois. En vérité, il doit exister une sympathie particulière entre la musique de Berlioz et le sentiment intime des Russes, pour qu'on puisse expliquer ce fait curieux.

» On avait coutume de dire : l'art musical n'a plus rien de nouveau à nous offrir, tout y est épuisé et rebattu ! Eh ! bien, au contraire, chez Berlioz tout est nouveau, et il n'y a pas de corde dans sa géniale fantaisie à laquelle n'ait répondu une corde dans l'âme de l'auditeur, — corde neuve, de l'existence de laquelle nous ne nous étions jamais doutés ! Que de richesses se trouvent encore enfouies dans les profondeurs des sensations humaines !

» Pardonne-moi le diffus de ma lettre : je l'écris au milieu de la nuit, sortant du concert de Berlioz, plein de sensations chaleureuses, variées.

» Encore un mot qui t'intéressera comme

musicien russe. Berlioz ne tarit pas d'éloges à l'endroit de notre orchestre. Il n'y a eu que deux répétitions, et pourtant cette masse d'instrumentistes est entre les mains de cet excellent chef d'orchestre comme un morceau de cire qui revêt les formes les plus variées, les plus inattendues. Dans la *Valse des Sylphes*, si difficile sous le rapport de la finesse d'exécution, l'orchestre se réduisait à un murmure et semblait être un écho lointain.

» Nous attendons avec impatience le second concert.

» Pourquoi n'est-tu pas avec nous ?

» Prince Wladimir ODOIEWSKI. »

Même enthousiasme, mêmes ovations au second concert ; le lendemain Berlioz partait pour Moscou, où l'attendaient, dit-il, « des difficultés matérielles assez étranges, des musiciens de troisième ordre, des choristes fabuleux, mais un public d'une ardeur et d'une impressionnabilité au moins égales à la chaleur du public de Saint-Pétersbourg ». Il nous est loisible d'en juger par les lignes suivantes, insérées dans *la Gazette de Moscou* du 3 avril 1847,

« Berlioz est à Moscou. Nous devons féliciter nos amateurs et connaisseurs de l'arrivée de ce

compositeur, remarquable et original au plus haut point; nous nous réjouissons pour eux, car ils entendront enfin des œuvres qui ne sont connues de la plupart d'entre eux que par ouï-dire, et qui néanmoins jouissent en Europe d'une immense célébrité. Le grand talent de Berlioz — ce Victor Hugo de la nouvelle musique française — trouvera sans doute chez nous des appréciateurs comme il en a trouvé en France et en Allemagne...

» Le talent de Berlioz est tellement original, tout en lui est si nouveau et si inouï, que pour l'apprécier à sa juste valeur et fixer la place qu'occupent ses œuvres dans l'histoire de la musique moderne, il est indispensable de jeter un rapide coup d'œil sur le développement de cet art depuis sa domination décidée en Europe...

(*Ici un aperçu de l'histoire de la musique.*)

»... Enfin apparut Berlioz, esprit original, talent hardi, sachant unir toute la sévérité de la théorie à une passion effrénée, je dirai même révolutionnaire, pour le nouveau. J'ai appelé tout à l'heure Berlioz le Victor Hugo de la musique française. Cette assimilation, qui vient involontairement à l'esprit, est la définition la plus claire que l'on puisse donner du caractère et de la signification de sa musique. Berlioz est un romantique français dans toute l'acception du mot.

Même agitation révolutionnaire, même réaction contre tout ce qui est ancien, classique et généralement reçu. La réunion du sublime et du baroque, préconisée par Victor Hugo, l'orgie de la fantaisie la plus illimitée à ce qu'il semble, mais cependant contenue dans les bornes du système une fois accepté, le caprice des formes et la sévérité de l'idée fondamentale, toutes les antithèses qu'affectionne l'esprit français; l'exagération des effets, l'emploi des masses et l'art de les faire manœuvrer, une profonde haine de ce qui est commun et trop usité, un esprit de *terrorisme* contre le goût ancien, nous rencontrons tout cela dans les magnifiques œuvres de Berlioz, et nous nous laissons entraîner par leur audace inouie, leur caractère révolutionnaire et en même temps pour ainsi dire prophétique. En écoutant cette musique, on croirait volontiers que tout est renversé, tout remis en question; il semble que rien de tout ce qui existait antérieurement ne saurait résister à ce choc formidable, et dans ces sons extraordinaires que nul n'a jamais entendus même en rêve, gît l'embryon d'une musique originale, le germe d'un avenir inconnu. Certainement, plusieurs des innovations introduites par Berlioz ne prendront pas racine: bien des choses appartenant spécialement à la personnalité du compositeur, d'autres,

nées de sa lutte avec le siècle, périront comme choses fortuites; mais il est hors de doute que la révolution qu'il a opérée, particulièrement dans la musique symphonique, trouvera beaucoup d'écho dans l'avenir et produira des fruits abondants. Il faut ajouter que, comme instrumentateur, Berlioz n'a peut-être pas son pareil: il semble que personne n'est jamais parvenu à une pareille profondeur dans la connaissance de l'orchestre et de ses effets, à un pareil savoir dans la réunion des instruments, à tirer de l'orchestre des sons encore inconnus pour en faire une langue capable d'exprimer toutes les nuances du sentiment humain.

» Le talent extraordinaire du maître français m'impose le devoir d'être franc envers lui : par là seulement je puis dignement honorer ce grand homme. Comme nous l'avons déjà dit, il est avant tout instrumentaliste; pour lui, comme pour les Allemands en général, la voix humaine, solo ou en chœur, n'a presque toujours que la valeur d'un instrument, d'une partie de l'orchestre. Chez lui la voix et la mélodie n'occupent pas la première place; le chanteur n'est pas le roi, mais le serviteur, l'esclave de l'orchestre. La mélodie même dans ses œuvres a un caractère instrumental. Elle est rarement confiée à une seule voix, à un seul instrument; le plus sou-

vent elle est distribuée sur toute la surface de l'orchestre. Certainement ce procédé donne à la mélodie un aspect tout à fait original, mais il la prive de ce charme qui lui appartient partout là où la voix est le principal organe des sensations humaines.....»

Nous supposons toujours dans ce travail que le lecteur connaît les *Mémoires* de Berlioz. Pour ceux qui n'auraient pas présents à l'esprit les chapitres de ce livre relatifs aux voyages en Russie, reproduisons ces quelques lignes d'un article de *l'Abeille du Nord*, qui contiennent d'intéressants détails sur le premier concert de Berlioz à Saint-Pétersbourg :

« Berlioz est arrivé chez nous avec sa dernière et magnifique symphonie de *Faust*, dans l'intention de donner plusieurs concerts composés de ses œuvres. Pour cela, il avait besoin d'un orchestre immense, d'une masse de choristes et seulement de trois solistes, un soprano, un ténor et une basse. Sur le premier chef, il a eu pleine satisfaction : notre orchestre peut hardiment rivaliser avec les meilleurs de l'Europe, et, notre excellent premier violon Mess à sa tête, il a vaillamment soutenu sa renommée. Nos chœurs aussi sont excellents et nombreux, mais les chanteurs !!! Hélas ! Notre amour-propre national a dû souffrir quand on a vu que pour l'exécution de sa

Damnation de Faust, Berlioz n'avait pu trouver de Marguerite, et s'était difficilement décidé pour le choix du Faust. Méphistophélès seul s'est montré à la hauteur de sa tâche, mais ce n'a pas été un mince étonnement d'entendre des récitatifs où Faust faisait les questions en français, tandis que Méphistophélès lui répondait en allemand... »

Le critique de *l'Abeille du Nord* s'était montré, dès le premier jour, chaud partisan de Berlioz. Il écrit dans un autre endroit :

« Comme tous les grands hommes, M. Berlioz doit nécessairement avoir des détracteurs. Il ne vit que pour l'art; il lui est dévoué de toute la force de son âme, et préfère la gloire à tous les avantages de la vie. Ayant créé un nouveau genre de musique, il a eu à combattre de nombreuses et fortes oppositions, avant que ce genre eût acquis droit de cité dans le monde musical... D'ailleurs toute la vie de ce remarquable compositeur prouve qu'il s'occupe de son art par vocation, par passion, par une inclination irrésistible. Ce sont là les signes ordinaires du génie. »

A son retour de Moscou, Berlioz entreprit une nouvelle campagne. C'est au Théâtre-Impérial, cette fois, qu'il voulut se faire entendre. Il tenait à honneur de produire devant le public de Pétersbourg, non plus des fragments détachés, mais une œuvre entière : il choisit sa symphonie

de *Roméo et Juliette*. Le projet de monter cet ouvrage ayant été accueilli par Guédéonof, directeur du théâtre, Berlioz fut le maître de former son orchestre et ses chœurs, et de conduire les répétitions jusqu'au point de perfection qu'il désirait atteindre. Il eut alors ce qu'il avait souvent désiré et rêvé : toutes les ressources musicales d'un grand établissement dramatique et lyrique étaient réunies dans sa main, et ce nombreux personnel lui obéissait aveuglément, comme au seul chef reconnu et nécessaire. Le chœur d'hommes était colossal, le chœur des femmes se composait de soixante soprani et contralti aux voix fraîches et sonores et, de plus, assez bonnes musiciennes recrutées dans les chœurs du Théâtre Italien, du Théâtre Allemand et dans l'école de chant annexe du Théâtre-Impérial. Les *Capulets* répétaient d'un côté, les *Montaigus* de l'autre : grâce à ce procédé, les choristes de Saint-Pétersbourg purent surmonter les difficultés inhérentes à l'œuvre, et devant lesquelles a échoué récemment, faute d'un esprit suffisant d'organisation, notre admirable Société des concerts du Conservatoire. Le prologue de la symphonie était étudié dans un troisième local. Berlioz ne réunit les trois chœurs que lorsque chaque exécutant posséda sa partie presque de mémoire. L'ensemble de cette masse de voix dans le grand

finale fut, dit-il, on ne peut plus satisfaisant. Les solistes étaient Versing, pour le père Laurence, madame Walcker, pour les strophes du contralto dans le prologue; la partie vocale du scherzetto de la fée Mab fut confiée à un acteur allemand, Holland, que Berlioz déclare spirituel.

« C'était impérialement organisé, dit-il dans ses *Mémoires*; l'exécution devait être, et elle fut merveilleuse. Je me la rappelle comme une des grandes joies de ma vie. De plus, j'étais si bien disposé ce jour-là qu'en dirigeant j'eus le bonheur de ne pas faire une seule faute, ce qui m'arrivait alors rarement. Le grand-théâtre était plein; les uniformes, les épaulettes, les casques, les diamants étincelaient, ruisselaient de toutes parts. On me rappela je ne sais combien de fois. Mais je ne faisais pas grande attention, je l'avoue, au public ce jour-là, et l'impression de ce divin poème shakespearien que je me chantais à moi-même fut telle, qu'après le finale je courus tout frémissant me réfugier dans une chambre du théâtre où, quelques instants après, Ernst me trouva pleurant à flots. « Ah! me dit-il, les nerfs! je connais cela! » Et s'approchant de moi, il me soutint la tête et me laissa pleurer comme une fille hystérique pendant un grand quart d'heure. »

Tel est le compte rendu de Berlioz. Voyons

maintenant l'impression du public et l'opinion de la presse. Nous les chercherons aux nouvelles musicales de *la Bibliothèque de lecture,* recueil mensuel publié à Saint-Pétersbourg. Il faut savoir, avant de lire l'analyse qui va suivre, que le critique de *la Bibliothèque de lecture* n'avait pas montré, lors des concerts donnés au mois de mars, un enthousiasme excessif. Il avait écrit à cette occasion un article très sérieux, où il discutait les tendances pittoresques de Berlioz. Se plaçant au point de vue classique, il disait : « Chaque art a ses limites : la peinture ne chante pas, la musique n'écrit pas. La poésie peut représenter les objets extérieurs, mais la musique, étant l'expression la plus élevée de la sensation, n'a de puissance que là où la parole perd son pouvoir, — dans la sphère du sentiment. Lorsqu'au lieu d'exprimer l'état de l'âme, elle entreprend de peindre les choses matérielles, elle sort de son rôle véritable pour entrer dans un domaine où elle risque de devenir parfois ridicule, et où le plus souvent elle se trouve dans une situation inférieure vis-à-vis de la peinture et de la poésie. »

Ce sont là des idées fort raisonnables. Aucun théorème ne paraît plus certain : la plus sage raison a dicté ces règles d'une critique sûre et solidement assise. Mais n'est-ce pas le privilège du génie de dominer les théories au lieu de s'y

soumettre? Avec Berlioz l'art musical devait reculer les bornes où il avait été longtemps enfermé, et par des conquêtes magnifiques agrandir triomphalement son domaine et son champ d'action. La froide analyse du critique russe que nous venons de citer ne tint pas devant une audition répétée, et surtout devant une exécution intégrale d'une œuvre de Berlioz. L'article publié en juin sous la rubrique *Nouvelles musicales* raconte avec bienveillance et même avec sympathie, les concerts du mois d'avril.

« A son retour de Moscou, Berlioz a donné un nouveau concert. Quoique nous soyons souvent en désaccord avec Berlioz quant à ses tendances, nous devons cependant avouer que plus nous entendons sa musique, plus elle nous attire. Notre siècle a vu naître beaucoup de compositeurs, mais la source de la création musicale paraît avoir tari. La plupart de ceux qui se livrent à l'art de la composition cherchent — quelquefois en vain — à tirer parti d'un petit nombre de formules depuis longtemps connues, qu'ils voudraient rajeunir par la forme ou par d'impuissantes combinaisons. Au contraire, Berlioz apporte beaucoup de nouveau : nouvelles idées, nouvelles formes, nouveaux rythmes, nouveaux effets d'orchestre. S'il consacre toutes ses forces à la recherche d'une impossibilité (nous appelons

ainsi la production, au moyen de la musique instrumentale seule, des effets réservés à la peinture et à la poésie), ce n'est pas à dire pour cela qu'on doive le tourner en raillerie; sa fermeté, sa conviction inébranlable lui méritent au contraire des éloges. Et d'ailleurs, qui peut dire à quel point élevé il est capable d'atteindre? N'a-t-il pas découvert beaucoup de choses entièrement inconnues avant lui? Le génie doit traverser plus d'une étape avant d'arriver au but que lui assigne sa destination; Berlioz est encore jeune, et il est permis de prévoir qu'il ne s'arrêtera pas en si bon chemin. »

Suit une analyse détaillée des principaux morceaux de la symphonie *Harold en Italie*, jouée au concert du 23 avril, avec Ernst comme alto principal ; puis le critique aborde ainsi le compte rendu de *Roméo et Juliette* :

« Nous retrouvons dans cet œuvre étrange l'artiste téméraire qui cherche à nous entraîner dans un domaine où les moyens musicaux sont insuffisants. Le magnifique drame de Shakespeare offrait à Berlioz de très heureux prétextes à peinture musicale : le combat des Capulets et des Montaigus dans les rues de Vérone, apaisé par l'autorité du duc, fête chez Capulet, où Roméo pénètre masqué, la scène du balcon, si pleine de sentiment et de poésie, la tirade humoristique de Mercutio sur

la fée Mab, riche sujet pour un scherzo fantastique, enfin la scène du tombeau, le réveil de Juliette et sa mort. Mais le compositeur eût-il réussi, avec tout le succès possible, à figurer ces cinq scènes en musique de façon qu'il fût impossible d'en méconnaître la signification, cela est bien loin de remplir le cadre entier du drame ; et comme la musique instrumentale ne pouvait aller plus loin, Berlioz a dû recourir au chant pour les événements qui suivent la mort de Juliette : l'ouverture du caveau, la rencontre des deux maisons ennemies, le récit du père Laurent, la réconciliation des Capulets et des Montaigus. La parole était nécessaire ici pour obtenir la précision qui est un des besoins de Berlioz. Mais, malgré ses efforts, le compositeur n'a pu complètement atteindre son but, pour les raisons que voici. D'abord il arrive fort rarement que le chœur prononce les paroles d'une façon assez distincte pour permettre à l'auditeur de comprendre toute la marche de l'action. Puis, même en supposant cette heureuse chance réalisée, le public ne parviendra pas toujours à saisir ce qui dans le prologue doit se rapporter aux morceaux de la symphonie. Nouvelle preuve du danger qu'il y a à vouloir faire sortir un art de ses limites. La musique pittoresque exige impérieusement une explication, mais cette

explication présente des difficultés qui ne permettent pas à l'auditeur de se donner une jouissance tranquille. Si Berlioz avait placé sa légende, non plus à l'entrée de sa symphonie, mais au commencement de chaque morceau, il eût mieux atteint son but. C'est le système que Félicien David a suivi dans son *Désert*, et avec grand succès ; peut-être a-t-il été conduit là par l'exemple de Berlioz et de sa symphonie de *Roméo et Juliette*.

» Nous sommes en désaccord avec Berlioz au sujet de ses tendances ; cependant il nous serait impossible de ne point fixer l'attention sur les beautés véritablement musicales qui se rencontrent dans cette symphonie. »

Et le journaliste russe se livre à une analyse détaillée où il ne marchande pas les éloges. Tout lui paraît remarquable, même le récit du duc figuré par le trombone. Il n'avait donc protesté que pour la forme, et probablement pour dégager sa conscience vis-à-vis des anciens dieux de la musique, dont. Berlioz, avec sa troublante fascination, allait fortement ébranler le culte.

Cependant, malgré l'appréciation élogieuse de la presse, le public ne goûta qu'à moitié la symphonie de *Roméo et Juliette*, et dans le second concert qu'il donna au théâtre impérial, le 30 avril, Berlioz dut ajouter à son programme

plusieurs morceaux de la *Damnation de Faust*, œuvre qui par sa variété sera toujours assurée d'un succès plus universel.

Le 10 mai, Berlioz quittait Saint-Pétersbourg, plein de reconnaissance pour la cordiale hospitalité de la Russie. Il se rendait à Berlin, appelé par le roi de Prusse, qui avait manifesté le désir d'entendre la *Damnation de Faust*. En passant par Riga, l'idée lui prit d'y donner un concert. Cette fois c'est au maître lui-même que nous demanderons le compte rendu de la séance. Voici la lettre qu'il écrit de Tilsitt au comte Michel Wielhorshy, le 22 mai-1er juin 1847.

« Monsieur le Comte,

» Puisque vous prenez intérêt même à mon concert de Riga, et que vous êtes désireux de savoir comment il s'est passé, en voici l'historique en peu de mots. Schrameck, le maître de chapelle, en réunissant les artistes et les amateurs de la ville à quelques musiciens venus de Mittau, m'a organisé un petit orchestre d'une cinquantaine d'hommes qui n'a point mal marché, et qui a même exécuté avec une furie assez remarquable le final d'*Harold* (l'orgie des brigands), l'un des morceaux les plus difficiles

qui existent, et que j'ai le regret de ne vous avoir pas fait entendre à Saint-Pétersbourg. Il n'y avait pas de harpe, comme bien vous pensez; Schrameck l'a simulée sur le piano. Nous avons donc monté *Harold* en entier (avec un excellent alto solo), l'ouverture du *Carnaval romain*, deux *lieder* avec orchestre, assez bien chantés par une demoiselle Bamberger du théâtre, le *Concert des Sylphes*, — sans chœurs !!! — et la *Marche hongroise*. L'auditoire a été aussi chaud que clair-semé. Il y a en ce moment onze cents navires dans la rivière de Riga, et tout le monde travaille à vendre ou acheter du blé de huit heures du matin à onze heures du soir ; de sorte qu'il n'y avait dans la salle que des dames, sauf un petit nombre d'hommes[1]. Quoi qu'il en soit je ne regrette ni la fatigue que m'a causée le concert, ni le temps qu'il m'a fait perdre, à cause des démonstrations chaleureuses

1. Le directeur de la poste avait dit à Berlioz quand il fut question d'un concert à Riga : « Notre petite ville ne ressemble guère à Saint-Pétersbourg. Nous sommes des commerçants ; la vente du blé est une importante affaire. Vous n'aurez pour auditoire qu'une centaine de dames tout au plus, et pas un seul homme. » L'honorable fonctionnaire se trompait. Berlioz parvint à réunir à la salle de concert cent trente-deux dames et sept hommes. La recette fut, une fois les frais payés, de trois roubles (une douzaine de francs).

de cet orchestre que je ne connaissais pas et que je dois croire maintenant fort de mes amis.

» D'ailleurs, vous ne savez pas la bonne fortune qui m'attendait à Riga. Figurez-vous que j'y ai vu jouer *Hamlet* de Shakespeare, et très bien, ma foi, par un acteur nommé Baumeister, que je n'avais jamais entendu nommer.

» J'ai été, comme toujours, révolutionné par cette merveille du plus grand des génies humains ; les Anglais ont bien raison de dire qu'après Dieu, c'est Shakespeare qui a le plus créé... Il ne devrait pas être permis de représenter ses chefs-d'œuvre devant le public ainsi composé au hasard, de niais, de demi-niais, de demi-lettrés, de grammairiens, de maîtres d'école, de soldats, de bonnes d'enfants, d'élégantes, d'intrigantes, de lionnes édentées, de nourrices, de dandies, de marchands de blé, de maquignons et de commis-voyageurs.

» Oh ! si j'étais immensément riche, quelles représentations je me donnerais à moi et à mes amis ! Et comme je consignerais à la porte tous ces gens-là, que Dieu a mis sur terre pour ramener les artistes à l'humilité et couper les ailes de leur ambition !

» Heureusement il y a mis aussi quelques grands esprits, soutenus et réchauffés par un excellent cœur, pour relever le courage de ces

mêmes artistes quand ils tombent asphyxiés par la cohue des crétins. Vous connaissez ces cœurs et ces esprits si rares, monsieur le comte, et vous ne devez pas douter du respect et de la reconnaissance qu'ils inspirent. Il est vrai que vous êtes artiste aussi, et au plus haut degré, et que, si nous ne sommes pas des vôtres, vous au moins vous êtes des nôtres. Vous me l'avez bien prouvé par votre partition des *Bohémiens*, si riche d'idées originales et vivaces ; mon Dieu ! que cela serait intéressant à entendre ! Pourquoi tardez-vous à l'achever?... Si j'étais près de vous, je vous talonnerais pour en obtenir la conclusion.

» Adieu, monsieur le comte, croyez à mon entier dévouement et aux sentiments de respectueuse affection que je vous ai voués.

» Hector Berlioz. »

Le comte Michel Wielhorski et son frère le comte Mathieu, bien connus pour leur amour des belles choses et pour la généreuse protection qu'ils accordaient aux artistes, avaient admirablement accueilli le musicien français à Pétersbourg, et, dès le premier jour, s'étaient déclarés ses admirateurs. Sur une seule de ses œuvres, le comte Mathieu fit des réserves formelles. Il déclara n'avoir rien compris à l'ouver-

ture du *Carnaval romain* que Berlioz avait fait entendre à son premier concert. Cette ouverture ne reparut plus sur le programme des séances qui suivirent. Mais Berlioz ne songea nullement à garder rancune au comte de sa franche critique. Il lui écrit au contraire, ainsi qu'on vient de le voir, dans les termes les plus affectueux.

La révolution de février 1848 fut loin de mettre Berlioz en belle humeur. Il écrit, quelques mois après cet événement, au même comte Wielhorski.

« Paris, 15 rue de Larochefoucauld.
28 novembre 1848.

» Monsieur le Comte,

» La nouvelle invasion du choléra en Russie me fait désirer vivement d'avoir de vos nouvelles. Soyez assez bon pour m'en donner. Deux lettres de Pétersbourg, qui me sont parvenues à Londres l'hiver dernier, sont les seules que j'aie reçues de Russie depuis que je vous ai quitté.

» Quels changements, depuis cette époque, dans notre malheureuse Europe! Quels cris, quels crimes, quelles folies, quelles stupidités, quelles mystifications atroces ! Rendez grâce à Dieu de n'avoir chez vous que le choléra physique ; le choléra moral est cent fois plus redoutable.

Paris a toujours la fièvre et de fréquentes attaques de *delirium tremens ;* songer aux travaux paisibles de l'intelligence, à la recherche du beau dans la littérature et les arts, en un pareil état de choses — c'est vouloir faire une partie de billard sur un vaisseau battu par une tempête du Pôle antarctique au moment où une voie d'eau s'est déclarée dans la cale, et une insurrection de matelots dans l'entrepont.

» Nous avons pourtant organisé un beau concert à Versailles dernièrement, pour la caisse des musiciens associés. On m'avait chargé de l'organisation et de la direction de cette fête musicale. On nous avait prêté la splendide salle du palais, que le public n'avait encore pu voir que deux fois depuis qu'elle existe. La recette a été magnifique, eu égard au temps et aux mœurs. Car le bas prix des places n'a pas permis d'opérer en grand. Nous avons eu l'illustre Marrast entouré de sa pléiade de gredins[1], siégeant aux lieu et place de Louis XV et de sa cour. Les journaux vous auront sans doute appris cette bouffonnerie républicaine.

» L'Opéra, entre les mains de Nestor Roqueplan et Duponchel, se traîne mourant. Il était déjà

1. Les amis de Berlioz regretteront cette violence malséante. Mais tout le monde sait que le trait dominant du caractère du maître n'était pas l'aménité. Sa haine contre les hommes et les choses de 1848 le fait délirer.



bien malade quand Pillet l'a quitté, mais la *Nestoration* (pardon du calembour) l'a achevé. Meyerbeer a pourtant commencé les répétitions du *Prophète;* il faut avoir du courage pour risquer un ouvrage de cette dimension au milieu de semblables circonstances, quand une émeute, ou un changement de gouvernement, ou un revirement ministériel, peuvent suffire à lui couper la parole, si éloquente qu'elle soit!

» Halévy vient d'obtenir un succès monstre avec son *Val d'Andorre* à l'Opéra-Comique. C'est vraiment bien. Il y a là des choses, dans sa partition, d'un sentiment très élevé et très juste, et des mélodies charmantes. J'ai dit *ce que je pensais* dans mon feuilleton. C'est tout le contraire pour *Jeanne la folle* ; il n'y a là ni idées, ni style ; c'est tout bonnement gros, bête et plat. Vous me direz : « Comment peut-on allier la grosseur à la platitude ? » Je ne sais comment l'auteur y est parvenu ; c'est un des secrets de son métier...

» J'ai passé dix mois à Londres ; j'y ai donné deux concerts (c'est un miracle d'avoir pu y parvenir) et j'ai été accueilli par les Anglais comme si j'eusse été un *national talent*. La presse tout entière m'a adopté avec une chaleur incroyable à l'exception d'un vieux niais du *Morning Herald*, qui a découvert que je ne savais pas le contrepoint.



» Croyez-vous que les Anglais d'aujourd'hui forment vraiment un peuple musical, amoureux des grandes choses, et fort dédaigneux des petites ?... Je n'ai pas encore écrit mes *Lettres sur la Russie ;* M. Bertin ne m'avait pas paru disposé à les imprimer dans les *Débats*, et je ne puis me décider à les donner ailleurs [1]. Je ferai une nouvelle démarche auprès de M. Bertin ; peut-être a-t-il changé d'avis maintenant. Je ne sais quelles pouvaient être ses raisons. J'ai tant de choses à dire sur Pétersbourg que je veux une tribune convenable. M. Bertin me trouvait trop *engoué* d'eux sans doute. Je le convertirai.

» Votre tout dévoué.

» H. BERLIOZ. »

Le comte Wielhorski n'est pas le seul ami que Berlioz ait gardé à Saint-Pétersbourg. Il conserva aussi quelques relations de correspondance avec le directeur de la chapelle impériale, Alexis Lvof. C'est à lui qu'il écrivait de Riga, le 16 mai 1847, le jour même de son fameux concert, une lettre qui se terminait par cette humouristique boutade. Après avoir longuement félicité Lvof sur un opéra de sa composition, *Ondine*, qui

1. Les *Lettres sur la Russie* n'ont jamais paru ; Berlioz les a utilisées dans ses *Mémoires*.

place son auteur « bien haut parmi les compositeurs actuels, » Berlioz ajoute :

« Mais pour tout vous dire, j'étais sûr de cela avant de vous avoir entendu : quand on aime et respecte la musique comme vous l'aimez et la respectez, quand on en parle comme vous en parlez et qu'on a la pratique de l'art que vous avez, on doit écrire de la sorte. Tout cela s'enchaîne. Tout cela désole aussi, si l'on pense aux moyens d'exécution qui deviennent de plus en plus introuvables. Et je ne sais si cet Anglais qui demandait dans un de nos grands restaurants de Paris un *ténor* ou un *melon* pour son dessert, avait raison de laisser le choix au garçon : moi, je demanderai toujours le melon : il y a beaucoup plus de chances avec lui d'éviter les coliques: le végétal est bien plus inoffensif que l'animal[1]. »

Quatre ans plus tard, nous trouvons la lettre suivante au même.

« Paris, 1er février 1851,
» 19, rue de Boursault.

» Mon cher Monsieur Lvof,

» Je vous remercie mille et mille fois de votre envoi et de l'aimable lettre qui l'accompagne. Sans aucun doute, je ferai, et le plus tôt possible, le travail que vous m'indiquez pour le

1. Daniel Bernard, *Correspondance inédite d'Hector Berlioz*, appendice de la deuxième édition.

Journal des Débats ; je l'eusse même commencé cette semaine si un article nécrologique ne fût venu réclamer une triste priorité.

» Spontini vient de mourir, et je dois, à son sujet, écrire un long article. Cette mort, dès longtemps prévue, m'a néanmoins profondément affligé. Je l'aimais, cet homme peu aimable, à force de l'avoir admiré. D'ailleurs, les aspérités mêmes de son caractère m'avaient attaché à lui, sans doute en s'accrochant aux aspérités du mien . . . .

. . . . [1] .

» Je vous remercie cordialement des beaux morceaux de votre composition que vous m'envoyez ; nous ne manquerons pas de les exécuter à la Société Philharmonique dès que le cours des études du chœur le permettra. La biographie de Bortniansky sera sans doute très bien aussi reçue. Nous avons dit son *Pater* (en latin) au concert de mardi dernier ; il a été fort bien chanté et encore mieux accueilli.

» Soyez assez bon pour saluer de ma part les artistes de la chapelle impériale, et leur dire que je conserve d'eux le souvenir le plus affectueux et le plus sincèrement admiratif. J'ai enfin réussi à les faire connaître à Paris et à les faire appré-

1. Ces lignes de points sont dans la lettre de Berlioz.

cier *sur ma parole* à peu près à leur valeur. On ne croit plus maintenant que les misérables castrats de la chapelle Sixtine de Rome soient les premiers et les seuls chantres religieux dignes de ce nom.

» Que devient *Ondine?*

» Votre tout dévoué,

» HECTOR BERLIOZ.

» *P.-S.* — Rappelez-moi, je vous prie, à la mémoire des comtes Wielhorski et des autres amis que j'ai laissés à Pétersbourg. »

Au nombre des amis que Berlioz salue dans ce post-scriptum, il faut compter M. Vladimir Stassof. Voici comment leur connaissance fut ébauchée. Plein d'admiration pour le talent et les œuvres de Berlioz, M. Stassof avait demandé au maître l'autorisation de copier quelques morceaux de ses partitions, le scherzo de la reine Mab, la valse des Sylphes, la *Marche triomphale*, etc., lui laissant la faculté de fixer le prix qu'il mettrait à cette faveur. La première phrase du billet suivant répond à ce désir par un refus.

« Saint-Pétersbourg, 10 mai 1847.

» Je n'ai qu'à peine le temps de vous répondre quelques lignes; je pars tout à l'heure. Il m'est impossible de me passer de mes partitions,

je vais en Allemagne où j'en aurai besoin pour mes concerts. Pour la question de l'orgue, on peut l'employer avec succès dans certains cas de musique religieuse en dialoguant avec l'orchestre ; mais je ne crois pas qu'il puisse être d'un bon effet employé simultanément avec lui.

» J'ai l'honneur d'être, Monsieur,

» Votre dévoué serviteur,

» H. Berlioz. »

La dernière phrase est une réponse à une question posée par M. Stassof. Celui-ci avait cru remarquer une lacune dans le *Grand Traité d'instrumentation*. L'orgue a dans cet ouvrage son chapitre spécial, où le mécanisme et les ressources de l'instrument des églises sont expliqués avec cette lucidité qui est une des qualités maîtresses de l'auteur. Mais Berlioz n'a songé qu'à l'orgue isolé ; il ne parle nullement de l'employer d'une façon concertante. C'est là-dessus que M. Stassof l'avait interrogé, curieux d'avoir son avis. On vient de voir l'opinion de Berlioz sur la question.

Bientôt le maître joignait l'exemple au précepte. Il écrivit un *Te Deum* dans lequel deux lignes réservées à l'orgue s'ajoutent au bas des pages de la partition d'orchestre. Fidèle au principe qu'il a émis, Berlioz ne mêle pas l'orgue

aux timbres de la phalange symphonique ; presque toujours l'instrument géant est séparé des autres, et leur répond comme une voix du ciel aux voix de la terre. Le *Te Deum* à trois chœurs, avec orchestre et orgue concertants, fut exécuté sous la direction de l'auteur par neuf cents musiciens dans l'église de Saint-Eustache, à Paris, le 30 avril 1855, et la partition en fut publiée avec le numéro d'œuvre 22. A peine cette nouvelle production fut-elle connue, que Saint-Pétersbourg s'empressa de l'exécuter. Un jeune compositeur et chef d'orchestre, qui avait dès lors voué à Berlioz une admiration sans bornes, M. Balakiref, la fit entendre dans plusieurs concerts. M. Stassof étant venu à Paris en 1862, vit Berlioz et lui dépeignit l'enthousiasme de ses compatriotes pour cette œuvre, qui leur paraissait le *summum* de l'art musical, le résultat d'une science profonde jointe à un extraordinaire génie. M. Stassof était déjà, à cette époque, attaché à la Bibliothèque impériale publique de Saint-Pétersbourg, et il avait formé le vœu de rapporter de France à cette collection un autographe de celui qu'avec beaucoup de musiciens russes il considérait comme le premier compositeur de l'époque. Il fit part de son désir au maître, qui lui répondit par le billet suivant :

« Paris, 10 septembre 1862.

» Monsieur,

» J'ai, par bonheur, trouvé un de mes manuscrits en assez bon état, que je suis heureux de pouvoir offrir à la Bibliothèque publique de Saint-Pétersbourg ; c'est précisément celui du *Te Deum* dont vous m'avez parlé. Si vous voulez bien me faire l'honneur d'une seconde visite demain jeudi, à midi, je vous le remettrai.

» Quand j'écrivis cela, j'avais la foi et l'espérance ; aujourd'hui, il ne me reste pas d'autre vertu que la résignation. Je n'en éprouve pas moins cependant une vive gratitude pour la sympathie que me témoignent les vrais amis de l'art, tels que vous.

» Recevez, Monsieur, l'assurance de mes sentiments les plus distingués.

» Hector BERLIOZ. »

C'est donc la Bibliothèque impériale de Saint-Pétersbourg qui possède le manuscrit du grand *Te Deum* de Berlioz. Or, un détail important doit être signalé à ce propos. La partition, gravée à Paris en 1855 et publiée chez Brandus et Dufour, se compose de sept morceaux : *Te Deum, Tibi omnes, Dignare, Christe rex, Te*

ergo quæsumus, *Judex crederis* et *Marche pour la présentation des drapeaux*. Dans l'autographe déposé à la Bibliothèque de Saint-Pétersbourg se trouve un huitième morceau. Il est placé au nº 3 et intitulé *Prélude* ; en tête est cette annotation, de la main même de Berlioz :

« Si ce *Te Deum* n'est pas exécuté dans une cérémonie d'actions de grâces pour une victoire, ou toute autre se ralliant par quelque point aux idées militaires, on n'exécutera pas ce prélude. — H. Berlioz. »

Il est à regretter que ce fragment soit resté inconnu à Paris : c'est, au dire de M. Stassof, une page splendide; souvent exécutée dans les concerts de Saint-Pétersbourg, elle y a toujours soulevé d'enthousiastes applaudissements.

II

Second voyage. — Lettre à M. Kologrivof. — Programme des six concerts donnés par Berlioz à la Société musicale russe (16 novembre 1867 — 27 janvier 1868). — Les *Troyens* et les musiciens russes. — Adieux de Berlioz à la Russie.

Au mois d'août 1867, Antoine Rubinstein quittait la direction du Conservatoire de Saint-Pétersbourg, dont il avait été le fondateur. Ce Conservatoire est l'annexe et comme l'émanation d'une société nombreuse et puissante, patronnée par la famille impériale, la Société musicale russe, laquelle donne tous les ans une série de concerts symphoniques. En même temps que le Conservatoire, Rubinstein dirigeait les séances de la Société musicale. Après lui, la tâche qu'il remplissait seul fut dédoublée : M. Zaremba

nommé directeur du Conservatoire, on s'enquit d'un nouveau chef d'orchestre pour les concerts. On parla, pour cette situation, du jeune Mili Alexievitch Balakiref, avantageusement connu déjà dans le monde des artistes. La grande-duchesse Hélène Pavlevna, protectrice de la Société musicale russe, était alors à Paris. Elle fit écrire à ceux qui lui recommandaient M. Balakiref :

« Désirant donner un intérêt particulier aux concerts de la Société musicale pour la saison qui approche, j'ai en vue d'inviter, pour conduire ces concerts, et à mes frais, l'un des artistes les plus célèbres de l'Europe. Cependant, comme je désire donner à M. Balakiref la possibilité de montrer tout son talent, je propose à la Société de lui confier la direction de quelques-uns de ces concerts, — soit quatre sur les dix obligatoires, — et en même temps la direction des études du chœur. »

L'artiste renommé auquel la grande-duchesse pensait s'adresser pour donner plus d'éclat aux concerts de la Société musicale, était notre Hector Berlioz. Le 18 septembre, la princesse envoyait de Ragaz (Suisse) à Saint-Pétersbourg le télégramme suivant :

« Berlioz accepte six concerts. Viendra en novembre. »

Les conditions étaient celles-ci : quatre mille roubles (environ 15,000 francs) pour les six concerts, tous frais payés ; en outre, Berlioz avait à sa disposition, pour le temps de son séjour, un appartement dans le palais de la grande-duchesse, laquelle subvenait à toutes ses dépenses.

Il avait été convenu d'abord que cinq concerts sur six seraient composés de musique classique, et que le dernier serait consacré aux œuvres de Berlioz lui-même. Ce plan fut modifié, comme on le verra, et chaque séance fit entendre, à côté des morceaux les plus célèbres des compositeurs classiques, un fragment du symphoniste français.

Le premier soin de Berlioz fut de s'enquérir de la composition de l'orchestre, du nombre des répétitions qu'on lui accorderait, et de ce que contenait la bibliothèque de la Société musicale.

L'orchestre de Saint-Pétersbourg était fort beau ; il se composait de soixante-dix à quatre-vingts exécutants, tous artistes de mérite et pourvus des premiers pupitres dans les théâtres impériaux ; le quintette à cordes renfermait douze premiers violons, autant de seconds, huit altos, sept violoncelles, six contrebasses.

Quant aux répétitions, l'usage était d'en consacrer deux à chaque programme. On offrit à Berlioz d'en faire davantage s'il le jugeait à

propos ; mais il ne devait pas user de cette faculté, l'orchestre étant de tous points excellent. Le 10 octobre 1867, il écrivait la lettre suivante à M. Basile Kologrivof, un des personnages les plus influents de la Société musicale russe, qui lui avait envoyé les renseignements ci-dessus :

« Monsieur,

» Je vous remercie des détails que vous voulez bien me donner sur les moyens d'exécution que possède le Conservatoire de Saint-Pétersbourg ; l'orchestre est fort beau, il ne lui manque peut-être qu'un violoncelle et une contrebasse de plus. Seulement, pour mes partitions symphoniques, il faut de plus une paire de timbales, deux cornets à pistons ou deux ventil-trompettes, une troisième flûte, deux bassons, un cor anglais (joué par un des hautbois) et quatre, ou, au moins, deux harpes.

» Je suis bien reconnaissant de l'appui que veut bien me prêter M. Balakiref et j'en aurai bien besoin, pour les chœurs et les chanteurs surtout.

» Quant à votre salle, mon avis serait d'y rester pendant tous les concerts que je dirigerai. Celui qui doit contenir exclusivement des partitions de ma composition, étant le dernier des

six, ne doit pas être donné dans la vaste salle de l'Assemblée de la Noblesse. Je ne puis pas admettre que le public se montrera plus empressé d'entendre mes compositions que d'entendre celles des grands maîtres.

» Je ne puis vous cacher que les deux répétitions de trois heures que l'on fait au Conservatoire pour chaque concert, me semblent fort insuffisantes; mais puisqu'il est impossible d'en avoir davantage, nous ferons de notre mieux pour nous en contenter. Seulement, pour la symphonie avec chœurs de Beethoven et pour le programme de mon concert, il en faudra absolument quatre.

» Je vous ferai remarquer, au sujet du catalogue musical que vous m'envoyez, que vous devez avoir plusieurs morceaux dont vous ne me parlez pas; entre autres le soixante-dix-septième quatuor de Haydn, et le chœur des Sylphes de la *Damnation de Faust*, qui a été exécuté plusieurs fois à Saint-Pétersbourg.

» Si vous n'avez pas les doubles des instruments à cordes de ma symphonie de *Roméo et Juliette*, c'est donc que les fragments de cette symphonie ont été exécutés plusieurs fois aussi par une autre institution musicale que le Conservatoire.

» Veuillez vous procurer ces trois ouvrages,



et faire traduire en russe et apprendre par les choristes le double chœur d'hommes (la chanson) qui se trouve au commencement du n° 3 (en *la*) de *Roméo et Juliette*.

» Pour la partition du *Te Deum* où se trouve le *Tibi omnes*, deux personnes la possèdent à Saint-Pétersbourg.

» Ne vous inquiétez pas du duo de *Béatrix*, ni du petit morceau de chant *(Absence)*, je les apporterai. Mais faites-moi savoir si vous ne pouvez avoir les parties *et la traduction* russe du morceau de *la Damnation de Faust*; il faudrait alors la faire traduire et demander la musique chez Richault, à Paris. Il faudrait faire apprendre le plus tôt possible à mademoiselle Budell, du théâtre russe, le fragment d'*Armide*, si vous pouvez trouver un autre soprano énergique pour le rôle de la Haine, dans la même scène. Sinon, mademoiselle Budell devrait chanter le fragment d'*Alceste*, avec un baryton et une voix d'homme pour le solo de l'oracle.

» Je vous prie instamment, Monsieur, de vouloir bien donner tous vos soins à ces détails et faire en sorte que les nouvelles copies soient *sans fautes*. Il faudra encore faire copier les parties de l'air en *fa* de la comtesse, dans le quatrième acte du *Figaro* de Mozart.

» Voici les projets de programme que j'ai faits :

PREMIER CONCERT.

Symphonie pastorale (Beethoven). — Chœur des prêtres d'Isis de la *Flûte enchantée* (Mozart). — Concerto de piano en *ut* mineur de Mozart. — *Ave verum*, chœur de Mozart. — Air de la comtesse de *Figaro*, de Mozart, chanté par mademoiselle Regan. — Ouverture d'*Obéron* (Weber).

DEUXIÈME CONCERT.

Ouverture de *Léonore* (Beethoven). — Fragments d'*Iphigénie en Tauride* (Glück) : Récit et air de Phoas (baryton); Chœur et Ballet des Scythes. — *Hymne* à l'Empereur d'Autriche du quatuor 77e (Haydn), thème varié, joué par tous les instruments à cordes. — Symphonie en *si* bémol (Beethoven).

TROISIÈME CONCERT.

Symphonie héroïque (Beethoven). — Air de Sarastro pour voix de basse de la *Flûte enchantée* (Mozart). — Second acte complet : le Tartare et les Champs-Elysées de l'*Orphée* (Glück), chanté par mademoiselle Lavrofsky. — Ouverture d'*Euryante* (Weber).

QUATRIÈME CONCERT.

Ouverture de la *Grotte de Fingal* (Mendelssohn). — Romance pour le violon (Berlioz)

jouée par M. Wieniawski. — Scène de la Haine dans *Armide* (Glück): Armide, mademoiselle Budell, la Haine, mademoiselle ··· ; chœurs et air de danse. — Symphonie en *ut* mineur (Beethoven).

CINQUIÈME CONCERT.

Symphonie avec chœurs (Beethoven) et quatre voix seules.— Duo nocturne de *Béatrice et Bénédict* (Berlioz), chanté par mesdemoiselles Regan et Lavrofvsky.— Ouverture du *Freyschütz* (Weber).

SIXIÈME CONCERT.

Fragments de *Roméo et Juliette*, symphonie avec chœurs (Berlioz), n°s 1, 2 et 4. — *Reviens, reviens*, mélodie chantée par mademoiselle Regan (Berlioz). — *La Captive*, mélodie chantée par mademoiselle Lavrofsky (Berlioz). — *Chœur des Sylphes* : Faust, ténor ; Méphistophélès, basse ; chœurs. — *Harold en Italie*, symphonie avec alto principal (Berlioz). L'alto sera joué par M. Wieniawski.

» Je partirai de Paris le 12 novembre, je serai à Saint-Pétersbourg le 17; nous pourrons, en conséquence, donner le premier concert le 27/12.

» J'ai l'honneur d'être, Monsieur, votre dévoué serviteur.

» HECTOR BERLIOZ.

» Paris, le 10 octobre 1867. »

M. Kologrivof fit une objection aux programmes indiqués dans cette lettre, objection toute obligeante pour son correspondant. Berlioz s'était montré, disait-il, d'une excessive modestie; il n'avait pas fait sa place suffisante; et avait été trop ménager de ses propres compositions, que le public de Saint-Pétersbourg désirait vivement entendre. En parlant ainsi, M. Kologrivof était l'interprète de ses propres sentiments et de ceux de la jeune école russe, en tête de laquelle M. Balakiref se faisait remarquer par son culte fervent et son enthousiaste admiration pour les œuvres de Berlioz. A ces avances flatteuses, le maître français répondit par le billet suivant :

Paris, 22 octobre 1867.

« Monsieur,

» Je suis bien reconnaissant de l'attention que vous avez eue de m'écrire ces jours-ci, et plus encore de l'aimable reproche que vous m'adressez au sujet des programmes. Tout ce que je puis vous répondre c'est que je n'ai fait que suivant les intentions de madame la Grande-Duchesse et qu'il ne peut pas me convenir d'agir autrement. Ainsi ne changez rien à ces programmes. Je compte

qu'il sera possible de donner le premier concert sous ma direction le 16/28 novembre.

» Je vous ferai parvenir un télégramme de Berlin, *où je serai le 14*.

» Votre tout dévoué,

» H. BERLIOZ. »

Autre billet du même au même, au moment de quitter Paris :

« Paris, 12 novembre.

» Monsieur,

» Je pars dans quelques heures, je serai à Berlin demain 13 novembre au soir. Je resterai à l'hôtel le 14, et le 15 suivant je partirai pour Saint-Pétersbourg, où j'arriverai, selon la volonté de madame la Grande-Duchesse, le 17. Il vous sera facile de savoir *à quelle heure* ce jour-là arrive le train de Prusse.

» Vous pouvez donc ordonner les deux répétitions de mon premier concert pour peu de jours après mon arrivée. Je suppose que vous avez trouvé un pianiste pour le concerto de Mozart, etc., etc.

» Votre tout dévoué,

» H. BERLIOZ.

» M. Dorfell et mademoiselle Regan partiront de Berlin avec moi. »

Ces deux derniers artistes avaient été aussi engagés par la grande-duchesse Hélène.

Arrivé dans la capital de l'empire russe, Berlioz y retrouva l'enthousiasme qui l'avait accueilli vingt ans auparavant. Les instances de MM. Kologrivof, Balakiref et de leurs amis recommencèrent pour lui faire modifier les programmes qu'il avait primitivement indiqués. Finalement, ces programmes subirent de notables changements. Les voici tels qu'ils furent exécutés : on verra que les compositions de Berlioz y tiennent une large place.

PREMIER CONCERT DE BERLIOZ

4e de la saison,

16 novembre (calendrier russe) 1867.

Symphonie pastorale	BEETHOVEN.
Chœur des Prêtres de *la Flûte enchantée*	MOZART.
Ouverture de *Benvenuto Cellini*. . . .	BERLIOZ.
Air de Suzanne des *Noces de Figaro* (Mlle Regan)	MOZART.
Ave Verum.	MOZART.
Absence, romance pour mezzo soprano avec orchestre (Mlle Regan). . . .	BERLIOZ.
Ouverture d'*Oberon*	WEBER.

DEUXIÈME CONCERT

5e de la saison, 25 novembre.

Ouverture de *Léonore*	BEETHOVEN.
Fragments d'*Iphigénie en Tauride* . .	GLUCK.
Épisode de la vie d'un artiste, symphonie fantastique	BERLIOZ.

TROISIÈME CONCERT

6e de la saison, 2 décembre.

Le Carnaval romain, ouverture . . .	BERLIOZ.
Concerto pour violon (M. Wieniawsky)	WIENIAWSKY.
Deuxième acte d'*Orphée*	GLUCK.
Rêverie et caprice pour violon (M. Wieniawsky).	BERLIOZ.
Symphonie en *ut* mineur	BEETHOVEN.

QUATRIÈME CONCERT

8e de la saison, 16 décembre.

Symphonie héroïque	BEETHOVEN.
Offertoire du *Requiem*	BERLIOZ.
Fragments du premier acte d'*Alceste*.	GLUCK.
Ouverture des *Francs-Juges*	BERLIOZ.

CINQUIÈME CONCERT

9e de la saison, 13 janvier 1868.

Ouverture du *Freyschütz*.	WEBER.
Premier concerto pour violon (M. Wilhelmi).	PAGANINI.
Air d'Agathe du *Freyschutz* (Mlle Regan)	WEBER.
Concerto en *mi* bémol (M. Dorfell) . .	BEETHOVEN.
Air pour violon avec accompagnement de quatuor (M. Wilhelmi).	BACH.
Air de la *Création* (Mlle Regan) . . .	HAYDN.
Symphonie en *si* bémol	BEETHOVEN.

SIXIÈME CONCERT

10e et dernier de la saison, 27 janvier.

Fragments de *Roméo et Juliette*. . . .	BERLIOZ.
Fragments de *la Damnation de Faust*	BERLIOZ.
Harold en Italie (solo d'alto par Weickmann).	BERLIOZ.

Entre le troisième et le quatrième de ses concerts, Berlioz avait pris un congé de douze jours pour aller à Moscou, sur la demande du Conservatoire de cette ville, diriger un grand festival. Ceite séance musicale avait eu lieu dans la salle du manège en présence d'un auditoire de dix mille six cents personnes, les musiciens sous les ordres de Berlioz étant au nombre de cinq cents.

Tous les travaux auxquels il avait dû se livrer avaient beaucoup fatigué le maître, qui n'était plus tout à fait un jeune homme, puisqu'il avait dépassé la soixantaine. Ce voyage à Moscou l'acheva. La rigueur du climat de Pétersbourg, qu'il n'avait pu bien apprécier lors de son précédent voyage, étant venu au printemps, le faisait violemment souffrir. Quand il n'était pas obligé de sortir pour conduire une répétition. il restait dans son lit la majeure partie de la journée. Il se plaignait du foie et avait constamment des nausées. Logé au palais Michel, résidence de la grande-duchesse Hélène, il recevait, malgré ce fâcheux état de santé, de nombreux artistes, et tous le comblaient de marques d'affection et de respect. Il ne se passait presque pas de jour où M. Kologrivof ne vînt le voir ; puis, c'étaient Balakiref, son bras droit à la Société musicale, où il était chef des chœurs et du

chant, César Cui, Rimsky-Korsakof, Borodine, Moussgorsky, Vladimir Stassof, groupe très influent dans le monde des arts et dans la presse. Si quelque chose eût pu distraire Hector Berlioz des douleurs qui le tourmentaient, égayer son esprit lassé, réveiller sa verve endormie, c'eût été cet entourage. Tous ces jeunes gens pleins d'ardeur et de foi artistique avaient pris Berlioz pour drapeau. Ses œuvres étaient leur principale étude, leur modèle préféré, le pain quotidien de leurs lectures. Le fait suivant est une preuve de l'admiration qu'elles excitaient.

En 1867, M. César Cui, étant venu à Paris, pria Berlioz de lui laisser copier la partition des *Troyens*. Il voulait la rapporter à Pétersbourg et en faire jouer les fragments que tous les musiciens russes avaient admirés en lisant la réduction au piano. Était-il l'interprète de ses confrères ou agissait-il de son propre mouvement? Je ne sais. Le fait est que M. Cui, destinant sa copie aux concerts d'une école gratuite, avait espéré que l'affaire pourrait se traiter sans aucune intervention d'espèces sonnantes et avait, abordé le maître muni de son seul enthousiasme. D'abord flatté de cet hommage, Berlioz accéda à la demande qui lui était faite. Puis il changea d'avis et écrivit à M. Cui:

« Paris, 7 août 1867.

» Monsieur,

» J'ai réfléchi à notre projet pour la copie de quelques morceaux des *Troyens* et j'y vois de grands inconvénients. L'éditeur trouverait peut-être cela fort mauvais et aurait à mon égard des idées horriblement blessantes. Je vous prie donc instamment d'y renoncer, de ne rien m'envoyer et de n'en pas écrire à M. Choudens.

» Vous obligerez beaucoup

» Votre dévoué serviteur,

» Hector Berlioz. »

Mais le jour où Berlioz fut installé dans la capitale de l'empire russe, les instances de ses admirateurs recommencèrent. Cette fois il fallut céder ; Berlioz écrivit à l'éditeur des *Troyens* pour lui demander l'autorisation nécessaire. M. Choudens, qui voyageait alors en Italie, répondit à propos de la question d'argent :

« Vous ferez ce que vous pourrez et je laisse à votre volonté le soin de traiter comme vous l'entendrez. Je n'ai pu jusqu'à ce jour trouver un directeur assez convaincu pour monter votre chef-d'œuvre (*les Troyens*) et je ne veux pas que mon intérêt puisse entraver l'essor de cet ouvrage. »

Alors intervint entre Berlioz et la Société musi-

cale russe, une convention qui assurait à celle-ci une partition manuscrite de l'opéra et le droit de l'exécuter. On donna à ce petit traité une solennité plus en rapport avec la valeur artistique de l'ouvrage dont il était question qu'avec la mince somme d'argent que déboursait la Société musicale. En voici le texte :

« Les soussignés, M. Hector Berlioz, sujet français, d'une part, par autorisation de M. Choudens, éditeur de ses ouvrages, et M. Kologrivof, directeur de la Société musicale russe, d'autre part, ont conclu le présent contrat en ce qui suit :

» 1° M. Choudens, possesseur de l'opéra *les Troyens*, composé par M. Berlioz, s'oblige à laisser copier à la Société musicale russe la grande partition de l'ouvrage mentionné, et en même temps cède à la Société musicale russe ses droits de propriété concernant l'exécution dudit ouvrage *les Troyens* en Russie.

» 2° La Société musicale russe s'oblige à payer à M. Berlioz, pour remettre à M. Choudens, la somme de cinq cents francs à titre d'indemnité pour lesdites obligations, et le présent contrat sert de quittance.

» *Signé* : H. BERLIOZ.

» B. KOLOGRIVOF.

» Directeur de la Société musicale russe. »

La rédaction de cette pièce montre chez ceux qui l'ont signée une certaine prétention à mettre tout en règle et à conclure une cession en personnes compétentes. Cependant la date a été oubliée, ce qui prouve que si Berlioz et M. Kologrivof méritaient leur réputation l'un de grand compositeur, l'autre d'amateur distingué de musique, c'étaient tous deux de médiocres gens d'affaires. A côté de ce contrat mémorable, écrit de la main même de Berlioz, les archives du Conservatoire de Saint-Pétersbourg conservent une quittance, également autographe, se rapportant au même sujet :

« J'ai reçu de la Société musicale russe la somme de cinq cents francs pour un exemplaire manuscrit de ma partition des *Troyens*. Je m'engage à remettre cette somme à M. Choudens, mon éditeur, aussitôt après mon arrivée à Paris. Je prie messieurs les membres de la Société de me renvoyer, rue de Calais, nº 4, l'exemplaire de cette partition que je lui laisse, aussitôt que leur copiste aura terminé et soigneusement collationné son travail.

» HECTOR BERLIOZ.

» Saint-Pétersbourg, 31 janvier 1868. »

L'admiration que les jeunes compositeurs russes manifestaient pour *les Troyens*, touchait par-

ticulièrement Berlioz. C'était là son œuvre préférée, et comme l'enfant de sa vieillesse ; il put mourir en pensant que si sa magnifique partition n'obtenait pas en France le succès auquel elle peut prétendre, il y avait au moins un pays au monde où elle serait exécutée et acclamée.

Pendant le second séjour de Berlioz à Pétersbourg, les chroniques musicales des journaux russes firent entendre un long hymne à sa louange. Une seule feuille, celle dirigée par le compositeur Sérof, lui fut hostile, surtout au début. Sérof revint bientôt sur son opinion, mais les éloges qu'il décerna à Berlioz ne purent faire oublier la façon indigne dont madame Sérof, qui écrivait dans le journal de son époux, avait d'abord accueilli l'hôte de la Russie. Nous avons donné, à propos des concerts de 1847, une idée suffisante de la critique russe ; nous nous bornerons cette fois, en fait d'extraits de journaux, à un article de M. César Cui, lequel présente de curieux aperçus. Cet article a paru dans *la Gazette de Saint-Pétersbourg*, le 6 décembre 1867.

« La symphonie fantastique, intitulée *Épisode de la vie d'un artiste*, a été écrite par Berlioz à l'âge de vingt-cinq ans. C'est une œuvre d'une fantaisie exubérante, et qui révèle une force d'imagination véritablement éblouissante. *Le*

Freyschutz avait été composé avant cette symphonie, mais Berlioz ne le connut que bien plus tard. Eu égard à ces circonstances, on ne saurait trop admirer la force juvénile de Berlioz, et quand il nous introduit dans un monde musical nouveau, on aurait tort de lui reprocher les étrangetés et les exagérations qui sont visibles, tant dans son programme que dans sa musique, et même dans son instrumentation. La *Symphonie fantastique* est le début d'un géant destiné à entraîner l'art musical dans des voies inconnues. Elle a vu le jour avant *Robert le Diable* ; Meyerbeer l'a entendue dans les concerts de Berlioz. Il est étonnant que la critique n'ait pas encore songé à faire remarquer l'influence énorme que cette œuvre a exercée sur le grand musicien dramatique. Tout ce qui fait la gloire de Meyerbeer, détermination du caractère, coloris de la scène, vive peinture du décor, tout cela se trouve déjà dans la *Symphonie fantastique*, et Meyerbeer ne s'est pas fait faute d'y puiser à pleines mains. Il lui a emprunté plus d'un procédé dans les détails de l'instrumentation. La célèbre évocation des nonnes de *Robert* est, par son caractère, le fidèle pendant de la *Marche au supplice* ; l'effet orchestral provenant des notes graves des bassons est déjà employé dans la symphonie de Berlioz, où Meyerbeer n'a eu qu'à le prendre.

Le dialogue des instruments à vent, au commencement du *Prophète*, est identique par le caractère, quoique inférieur comme musique, au début de la Scène aux Champs de la même *Symphonie fantastique*.

» Une des plus célèbres compositions de Lizst, la *Danse macabre*, doit aussi beaucoup à cette symphonie, écrite trente-cinq ans auparavant. Voyez le finale et comparez avec le poème de Liszt; non seulement le thème du *Dies iræ*, mais encore plusieurs variations, ainsi que l'effet de cloches et celui des glissades sur le violon, tout est déjà dans Berlioz. »

Après ces appréciations, dont nous lui laissons toute la responsabilité, M. Cui fait un portrait de Berlioz chef d'orchestre. Il le loue surtout et le remercie d'avoir révélé aux Russes le génie de Gluck, resté jusqu'alors, paraît-il, à l'état de lettre morte pour les musiciens de Pétersbourg. Puis il ajoute :

« Comme il comprend Beethoven ! Quelle sévérité, quelle austérité dans l'exécution ! et quel effet, sans aucune concession au clinquant ni au mauvais goût ! Je préfère de beaucoup Berlioz à Wagner comme chef d'orchestre, quand il s'agit de Beethoven. Malgré toutes ses excellentes qualités, Wagner fait voir souvent de l'affectation, et il introduit dans la mesure des ralentis

d'une sentimentalité douteuse... Pour ce qui est de ses propres œuvres, Berlioz, en les dirigeant, nous révèle un monde nouveau, que la lecture assidue de ses partitions ne nous avait pas permis d'apercevoir. Au point de vue plastique, quelle simplicité dans la pose, quelle sobriété et en même temps quelle précision du geste! De tous les chefs-d'orchestre que nous avons vus à Pétersbourg, Berlioz est certainement le plus grand : cet artiste qui a voué à l'art toutes les forces de son âme, commande tous les respects et toutes les sympathies... »

Nous avons dit que, durant ce séjour, Berlioz sortit fort peu. Sans quitter le palais Michel, il voyait la grande-duchesse tous les jours. Il passait auprès d'elle de longues soirées, qu'il savait animer par une conversation pleine de verve et de grâce. Quelquefois il faisait à la princesse des lectures de Shakespeare, de Byron, de Virgile (tout cela en français). Souvent on lui parlait de nouvelles œuvres à écrire. Il refusait de croire à la possibilité d'un nouvel enfantement de son génie, se trouvant trop vieux, trop cassé. Cependant, à force d'amicales instances, on finissait par monter son imagination ; il rêvait alors une symphonie aux proportions gigantesques, mais dont le plan colossal ne fut jamais nettement arrêté dans ce cerveau lassé.

Un jour, il donna un grand dîner au palais Michel, où il invita, avec l'autorisation de la grande-duchesse, tout le personnel de la jeune école russe. Ses admirateurs lui rendirent sa politesse en organisant un banquet le 11 décembre, jour anniversaire de sa naissance. Au milieu de toasts innombrables et de speechs qui atteignaient les dernières limites de l'enthousiasme, on lui offrit le diplôme de membre honoraire de la Société musicale russe. Ce diplôme, chef-d'œuvre de calligraphie, était accompagné d'une sorte d'adresse ainsi conçue : « La Société musicale russe, reconnaissant le rôle immense que vous jouez dans l'histoire de l'art, et vous considérant comme un des créateurs les plus puissants de la nouvelle école, considère comme un honneur tout particulier de vous voir au nombre de ses membres honoraires, et vous prie d'accepter ce titre dans l'espoir que les liens qui uniront l'un des plus grands promoteurs de l'art contemporain à notre centre musical, exerceront une heureuse influence sur le développement de la musique dans notre patrie. »

La session musicale terminée, on voulait le retenir encore ; on lui offrait d'organiser un nouveau concert à son bénéfice. Mais il était décidément trop fatigué ; le travail excessif auquel il avait dû se livrer et aussi la rigueur du cli-

mat avaient ébranlé sa santé. « Les gracieusetés de tout le monde, des artistes, du public, écrit-il alors au compositeur Holmes, les dîners, les cadeaux n'y font rien. Je veux le soleil ; je veux aller à Nice, à Monaco [1]. ».

Une dernière agape eut lieu ; dans un grand souper qui lui fut offert avant son départ, après de nombreux discours prononcés en son honneur, Berlioz adressa à ses convives quelques paroles de chaleureux remerciements. « L'accueil qu'il avait reçu en Russie lui avait fait tant de bien, disait-il, après tout ce qu'il avait eu à souffrir durant sa vie ! » Puis il ajoutait : « Ce que je vous souhaite le plus, jeunes musiciens russes, c'est de rester le monde d'artistes que vous êtes, et de ne pas devenir un monde d'artisans comme on en trouve trop souvent dans les capitales de l'Europe. » Il donna en souvenir à M. Balakiref son bâton de chef d'orchestre ; il fit cadeau à la Société musicale d'une paire de cymbales antiques fabriquées à Paris exprès pour lui, dont il se servait toujours quand il faisait entendre sous sa direction le scherzo de la Fée Mab, et qui ont, paraît-il, un son tout particulièrement magique. Enfin, après une journée

1. *Correspondance inédite, deuxième édition*, lettre communiquée par M. Fourcaud.

passée dans l'intimité de M. Dmitri Stassof, avocat, frère de M. Vladimir Stassof, à l'obligeance duquel nous devons les détails qui précèdent, Berlioz quitta Saint-Pétersbourg. Il se rendit à Monaco ; mais il ne devait pas y trouver la jeunesse et la santé disparues : environ un an après, il s'éteignait à Paris, rue de Calais, entre les bras d'amis dévoués.

La France a réparé depuis lors, par d'éclatants hommages, l'abandon où elle avait laissé s'éteindre un de ses plus glorieux enfants. Soit que l'on applaudisse toujours plus volontiers ce qui vient de loin, soit que, comme le disait le prince Odoïewsky, il y eût entre le sentiment russe et la musique de Berlioz une secrète et mystérieuse affinité, la Russie a sur nous cet avantage, de n'avoir pas attendu que le compositeur fût descendu dans la tombe pour proclamer la haute valeur de son génie.

LA PRISE DE TROIE

« Les théâtres sont les mauvais lieux de la musique, et la chaste Muse qu'on y traîne, ne peut y entrer qu'en gémissant. » Berlioz était si content de cette phrase — d'ailleurs jolie — qu'après l'avoir imprimée dans je ne sais plus quel feuilleton, il la répète dans une lettre confidentielle, et là, dans un latin qui brave l'honnêteté, il donne à sa pensée un tour plus accentué et plus brutal.

Une fois pourtant, Berlioz dut revenir à des sentiments plus doux. Un directeur qui avait, il faut le croire, moins de préjugés que les directeurs ordinaires, M. Carvalho, lui demanda son opéra des *Troyens*, qui n'avait pu, malgré la bienveillance impériale, forcer les portes de l'Académie de musique, et, Berlioz l'avoue, « il

ne trouva au Théâtre-Lyrique, depuis le directeur jusqu'au dernier musicien de l'orchestre, que dévouement et bon vouloir. »

Malgré ces excellentes dispositions, malgré l'enthousiasme qui, chaque soir, s'emparait des spectateurs à l'audition de certains morceaux, les *Troyens* n'eurent que vingt et une représentations. Quand cet opéra ne contiendrait que son second acte, avec son ballet si caractéristique, le quintette, le septuor que le public n'a jamais pu entendre sans le redemander, le duo d'un sentiment si élevé et si poétique, il pourrait passer pour un chef-d'œuvre et serait digne de monter sur notre première scène lyrique. Cependant les *Troyens* n'ont jamais été représentés tels que l'auteur les avait conçus. Il y avait un prologue à ce drame ; Berlioz avait cru devoir prendre les événements à l'origine, et, avant de nous montrer son héros à Carthage, Didon amoureuse et mourant volontairement sur un bûcher, il avait tracé un large tableau des premiers malheurs du fils de Vénus, et dessiné en trois actes préparatoires la prise de Troie par les Grecs, cause de l'exil d'Enée, de ses longs voyages et de la fondation du Latium.

Ce prologue, qui constitue à lui seul une épopée, était-il bien nécessaire, et Berlioz en l'écrivant avait-il songé aux nécessités pratiques du

théâtre? Quoi qu'il en dise, et quelque obstination qu'il mette, même après l'expérience faite, à soutenir le plan primitif de son travail, il est permis de croire que le maître s'était trompé. Le sujet emprunté aux premiers livres de l'*Énéide* est dans toutes les mémoires, et nous n'avons pas besoin de revoir la chute d'Ilion pour nous intéresser à la reine de Carthage abandonnée par son amant. D'ailleurs cette introduction eût allongé la soirée outre mesure. Cinq heures suffisaient, disait Berlioz, à l'exécution de l'ouvrage entier; les gens du métier prétendaient qu'elle en aurait exigé huit. Bref, les *Troyens* furent divisés en deux parties : la seconde seulement, les *Troyens à Carthage*, fut jouée au Théâtre-Lyrique; la première, la *Prise de Troie*, fut réservée pour des temps meilleurs. Ces temps sont venus, mais le poète-musicien n'est plus là. Il est mort sans voir vivre son œuvre. « O ma noble Cassandre, dit-il quelque part, s'adressant au principal personnage de la *Prise de Troie*, mon héroïque vierge, il faut donc me résigner, je ne t'entendrai jamais!... et je suis comme le jeune Chorèbe : *Insano Cassandræ accensus amore.* »

Une lente réaction s'est opérée en faveur de Berlioz : le voilà aujourd'hui passé demi-dieu. Il a son autel, son culte, ses fidèles : malheur à qui s'oublierait à parler de l'artiste méconnu autrement qu'en

forme de panégyrique! Quand cet enthousiasme, qui a sa raison d'être, sera un peu refroidi, quand les ardeurs des néophytes seront calmées, le moment viendra de mettre chaque chose en sa place. Il sera temps alors d'étudier cette nature effrayante à force de complexité, cette antithèse vivante, ce génie-monstre qui a nom Hector Berlioz, et ce ne sera pas un des moindres étonnements de l'historien ou du biographe de voir le romantique bouillant, l'illustrateur de Shakespeare, le critique échevelé, voué à l'admiration du classique, du pur, du doux Virgile. Evidemment la *Prise de Troie* doit sa naissance à un enthousiasme poussé jusqu'au fanatisme pour le cygne de Mantoue. Les troisième et quatrième livres de l'*Enéide* offraient au musicien un sujet parfaitement clair et délimité, à savoir les amours d'Enée et de Didon, et la mort de celle-ci. Berlioz n'a pas su passer à côté des beautés du second livre sans être tenté de les mettre en musique. Il a succombé à la tentation, et, si l'on regarde de près le travail auquel il s'est livré, on n'y peut voir autre chose qu'une tentative de *shakespeariser* Virgile. Car Virgile et Shakespeare ont toujours été les amis du musicien : il les feuillette sans cesse et tour à tour. A-t-il, dans ses *Mémoires* ou dans un feuilleton, un sentiment vif à exprimer, une forte image à rendre, il songe aussitôt à ses au-

teurs favoris, dont il fait ses interprètes ; et plongeant la main dans l'arsenal aux citations, il décharge au nez du lecteur, de l'anglais ou du latin, une phrase d'*Hamlet* ou un vers de l'*Énéide*, selon que son humeur chagrine ou sereine s'oriente sur la Tamise ou sur le Tibre. Ainsi Berlioz passe sa vie, tiraillé entre deux influences, aspirant tantôt aux brouillards londoniens, tantôt au ciel bleu du Latium, et comme écartelé par ces deux admirations inconciliables : le plus orageux des penseurs, Shakespeare, et Virgile, de tous les faiseurs d'épopées certainement le plus bucolique.

Il y a plus : nous retrouvons dans la musique de Berlioz cette juxtaposition — ne disons pas alliance — du classique et du romantique. Quoi de plus neuf, de plus vivant que son instrumentation ? Pour arriver à des effets inconnus avant lui, Berlioz saute par-dessus toutes les règles et franchit les barrières qu'on croyait imposées de toute éternité à la musique. Cet orchestre merveilleux dit tout. Chaque voix de la nature y trouve un écho. La couleur y est intense au point d'absorber, quelquefois, le dessin, et si l'on cherche dans la peinture ou la littérature quelque chose qu'on puisse comparer aux tableaux de la *Damnation de Faust*, des *Troyens*, de l'*Enfance du Christ*, on songe sans le vouloir

à une toile de Delacroix, à une Orientale de Hugo, : voilà le romantique! Écrit-il pour le théâtre, fait-il parler des personnages, c'est au récitatif de Glück, parfois même à ses formules mélodiques que Berlioz a recours : voilà le classique ! Berlioz est réellement inventeur, et inventeur de génie, quand il traite l'orchestre et compose un ensemble; dans le maniement de la parole, il sert trop souvent d'écho à l'admirable déclamation de Glück, qu'il copie sans innover. Le symphoniste au style original, plein de heurts et d'imprévu, disparaît dès qu'il a chaussé le cothurne, pour laisser place à un personnage grandiose, mais déjà vu.

Nous avons dit qu'en écrivant la *Prise de Troie*, Berlioz avait jeté sur Virgile le manteau de Shakespeare. Rien n'est plus vrai. Dans le récit du poète latin, le narrateur, racontant des choses qu'il a vues, est toujours au premier plan. S'il s'efface, c'est pour laisser la parole à un interlocuteur qui prend alors tout le relief d'une figure principale. Jeter sur la scène tout un peuple, donner une voix à la foule, faire mouvoir des masses agitées de sentiments divers, voilà un art inconnu à Virgile et où excelle le génie du dramaturge anglais. Berlioz, mettant en musique le récit de l'*Enéide*, y a introduit, et le plus heureusement du monde,

une animation toute shakespearienne. Le chœur par lequel débute l'opéra et qui est destiné à exprimer la joie du peuple troyen franchissant pour la première fois, après un siège de dix ans, les murailles de la ville, est d'un caractère saisissant. Les instruments à vent seuls sont employés dans l'accompagnement. L'entrée du quatuor annonce ensuite l'air de Cassandre, la prophétesse méconnue. Cet air est plutôt une déclamation qui contient de beaux accents, surtout sur ce vers qui se répète deux fois, développé de façons différentes :

Tu ne m'écoutes pas, tu ne veux rien entendre !

Puis vient un duo entre Cassandre et son fiancé Chorèbe. Ce morceau est extrêmement long, il ne comprend pas moins de cent onze vers. On peut, par ce chiffre, se faire une idée de sa durée, en tenant compte des répliques d'orchestre et des répétitions usitées dans la musique. Jusqu'à quel point Berlioz était-il inspiré quand il l'écrivit ? Lui-même nous donne sa mesure : au milieu de ce duo, il a dû faire appel à un vieux souvenir de jeunesse et c'est la phrase maîtresse de sa première œuvre, la *Symphonie fantastique* qui lui sert, chaleureusement développée du reste, pour l'ensemble de Chorèbe avec Cassandre :



La jeune fille, par ses prédictions sinistres, a essayé de prouver à son fiancé qu'il doit quitter Pergame. « Je ne te quitte pas, dit Chorèbe » ; et Cassandre répond par un beau cri à la Glück :

> Reste ! la mort jalouse
> Prépare notre lit nuptial pour demain.

Le deuxième acte s'ouvre avec un morceau d'une étonnante allure : *Marche et Hymne*. La première phrase est conçue dans le *petit système* des Grecs, qu'il serait trop long de vouloir expliquer ici. Des oppositions bien tranchées soutiennent l'intérêt ; un *crescendo* ménagé avec art amène bientôt le cortège royal. Le bruit des antiques cymbales et des sistres violemment frappés, donne à toute cette scène un caractère à part : volontiers l'auditeur se croirait transporté aux rives du Scamandre. Andromaque s'avance ensuite portant le deuil d'Hector sous son voile blanc ; elle tient par la main son fils Astyanax. La clarinette exhale une plainte douloureuse et résignée qu'entrecoupent les gémissements du hautbois ; le chœur mêle des interjections de pitié compatissante au murmure de l'orchestre : tout s'éteint dans un pianissimo d'une rêveuse tristesse, et l'on entend quelque chose qui se prolonge comme la muette douleur de la veuve affaissée sous le poids du malheur. Il est

difficile de ne pas être ému en écoutant cette musique de scène. Tout aussitôt entre Énée qui raconte l'histoire du cheval traîné par les trop confiants Troyens jusqu'aux portes de leur ville, et l'épouvantable fin de Laocoon dévoré par les serpents. Après ce récit très coloré se place un ottetto avec chœurs, dont la seconde partie surtout est d'un grand effet. Priam ordonne à son peuple de traîner en triomphe le cheval, présent des Grecs à la déesse protectrice de Troie. Cassandre reste seule en scène, mêlant ses imprécations aux cris de triomphe qui se font entendre dans le lointain. Berlioz a osé, à cet endroit, des dissonances terribles, à faire dresser les cheveux; à plusieurs reprises, la trop clairvoyante fille de Priam s'écrie: Malheur! malheur! sur des notes absolument étrangères à l'harmonie. Le sentiment qui l'anime est si intense que cela paraît tout naturel. Le public ne remarque pas assez ce passage, qu'on ne saurait proposer à l'imitation des jeunes élèves, ni même des compositeurs médiocres, mais qui prouve une fois de plus que le génie est au-dessus des règles.

Au troisième acte, nous trouvons le songe d'Énée. Au suprême effort du génie de Virgile, Berlioz a répondu par un effort non moins heureux. D'ailleurs, l'auteur de la *Damnation de*

Faust est ici dans son élément : partout où il trouve une scène fantastique à traiter, n'est-il pas sûr qu'il écrira un chef-d'œuvre ? Le sommeil d'Énée agité de rêves douloureux, l'arrivée du spectre, précédée d'un étrange dessin mélodique auquel les sons bouchés du cor, accompagnés des voix les plus graves des cuivres et scandés par la percussion des timballes, donnent une tristesse sépulcrale, c'est là un tableau tracé de main de maître. Puis, sur une longue gamme chromatique descendante, Hector déclame une douzaine de vers ; sa voix de basse profonde est soutenue par des harmonies sans lien apparent, d'une tournure lamentable et funèbre.

Hector a ordonné au fils de Vénus d'arracher aux soldats grecs les dieux et le trésor de Troie et de partir pour l'Italie. Bientôt le tumulte du combat se fait entendre. La ville est en flammes ; Énée court à la citadelle, et, à travers mille dangers, accomplit l'ordre du destin. Pendant ce temps, les femmes troyennes, Cassandre à leur tête, se tuent au pied des autels pour échapper à la furie des vainqueurs. Les récits de Cassandre contiennent de beaux accents ; les chœurs que l'auteur a mis dans la bouche de ses compagnes sont, à part le premier qui est d'une désolation trouvée, bien longs et bien

pâles. Ici, comme à la fin du premier acte, il est évident que l'inspiration a fait défaut au compositeur. La mélodie s'essouffle à parcourir la strophe; elle s'arrête après chaque vers, comme pour reprendre haleine, même lorsque le sens enjambe sur un rejet. Ceci est grave, car Berlioz ayant écrit son poème lui-même, il lui était facile de changer les paroles là où elles gênaient le contour mélodique; si ce contour eût été bien arrêté dans son esprit, le jet de la création musicale eût tout entraîné; mais ce jet a manqué.

La *Prise de Troie* a été donnée simultanément, le dimanche 7 décembre 1879, au cirque d'Hiver et au concert du Châtelet. Le public y a senti assez de beautés pour regretter profondément de ne pas voir un tel ouvrage dans le cadre en vue duquel il a été conçu, avec tout le prestige de la représentation théâtrale.

LA NEUVIÈME SYMPHONIE DE BEETHOVEN

Voici une œuvre qui, lorsqu'elle a été jouée en France pour la première fois, a violemment effrayé les amateurs et soulevé la critique. Qu'était-ce que cet océan d'accords au-dessus duquel aucune mélodie ne surnageait et qui débordait à travers toutes les règles, mélangeant les voix et l'orchestre dans un désordre, une confusion, un chaos d'incohérence et de bizarrerie? Monstrueuse folie! disaient les uns, tandis que d'autres, plus doux, voyaient dans cette coulée titanique les dernières lueurs d'un génie expirant. Habeneck lui-même, dont l'honneur dans l'histoire musicale sera d'avoir introduit parmi nous et fait comprendre à un petit groupe d'artistes et de dilettantes les symphonies de Beethoven, hésitait au sujet de la neu-

vième. Un très petit nombre entrevit l'immense beauté du chef-d'œuvre.

D'où venait ce malentendu entre le public et l'artiste, qui était cependant considéré, dès cette époque, comme le plus grand génie de la musique moderne ? Séparé de ses semblables par sa surdité, livré à d'incessantes méditations, nourri de lectures nombreuses, Beethoven se fit peu à peu une conception de l'art tout autre que celle de ses contemporains. Persuadé que la musique pouvait et devait tout exprimer, il abandonna la technique courante et voulut introduire à sa manière, dans la langue des sons, les sentiments et les idées dont se repaissait son âme solitaire et mélancolique. De là cette troisième manière, ce style agrandi par l'effort, qui brise le moule du quatuor, fait craquer les formes de la sonate et aboutit dans le genre symphonique à cette œuvre gigantesque, si peu comprise tout d'abord : la symphonie avec chœurs.

Avec le temps, la lumière s'est faite sur les idées du maître durant la dernière période de sa vie, et, si tous les ouvrages dérivés de cette suprême conception artistique ne sont pas universellement compris, la symphonie avec chœurs paraît avoir conquis aujourd'hui l'admiration générale. Tous les ans la Société des concerts du

Conservatoire la fait entendre à ses abonnés, et les jours où cette symphonie est au programme, critiques et abonnés montrent autant d'empressement qu'ils avaient autrefois d'hésitation. Chaque partie de l'œuvre, même la dernière, longtemps réputée inintelligible, est écoutée religieusement et applaudie avec ferveur. Quelques mots ne seront peut-être pas inutiles sur ce finale, qui a fait l'objet de tant de controverses.

On sait que la neuvième symphonie se compose de trois grands morceaux purement instrumentaux et d'un finale où la voix humaine s'adjoint à l'orchestre, et, sous la double forme du solo et du choral, commente une poésie célèbre de Schiller : *l'Ode à la joie*. C'est donc la joie que Beethoven a voulu chanter dans ce morceau ; non une joie vulgaire, fille de plaisirs stériles ou grossiers, mais le contentement qu'éprouve l'homme qui se sent en pleine possession de ses facultés physiques et morales, la satisfaction de l'être pensant, doué de conscience et de volonté, qui aime, travaille et accomplit loyalement sa tâche sous le ciel. Joie immense, profonde, qui ressemble à celle des dieux dans l'Olympe, supérieure pourtant en ce qu'elle n'a rien d'égoïste ; l'homme faisant partie d'un tout dont il ne peut se détacher, sa joie se mêle à celle de ses semblables, et

rien ne peut réjouir son cœur autant que le spectacle de l'humanité en travail et l'espérance du progrès indéfini.

Telle est, à notre sens, la pensée qui a inspiré Beethoven. D'après notre confrère M. Victor Wilder, qui a publié dans *le Ménestrel* une étude aussi lumineuse qu'approfondie sur Beethoven, le mot de *joie*, dans la poésie illustrée par le grand symphoniste, pourrait bien servir à déguiser celui de *liberté*. « Il paraît prouvé, dit M. Wilder, que Schiller en écrivant son ode avait voulu chanter la liberté. Beethoven avait-il connaissance de ce fait ? Cela ne me paraît pas douteux. S'il n'a pas restitué aux vers de Schiller le mot qui les éclaire, c'est qu'à cette époque la censure autrichienne était singulièrement ombrageuse. » On lit sur le carnet des conversations de Beethoven cette phrase significative d'un des interlocuteurs du maître : « La parole est devenue suspecte ; heureusement les notes, qui sont les plénipotentiaires des mots, sont encore libres. » Du rapprochement de quelques menus faits analogues, M. Wilder conclut que Beethoven et Schiller ont voulu faire, et cela au su d'un certain nombre de contemporains, un hymne à la liberté. Il tire son principal argument de cette remarque, qu'en allemand les mots *freude* (joie) et *freiheit* (li-

berté) ont la même valeur prosodique [1]. Libre à l'auditeur d'accueillir cette hypothèse ; mais que les vers de Schiller doivent être pris au propre ou au figuré, cela ne change pas grand'-chose à l'idée générale. La joie philosophique que nous avons essayé de définir ne va pas sans un sentiment profond de liberté pour soi et pour les autres. En sorte que c'est aussi l'égalité et la fraternité que Schiller invoque dans sa poésie ; et n'est-on pas surpris et charmé en même temps de voir, au commencement du siècle, sous une monarchie et dans une société dont la phrase citée tout à l'heure indique bien le degré de liberté, le génie puissant de Beethoven, conscient de l'avenir, célébrer dans une œuvre grandiose le magnifique sentiment de notre triple et lumineuse devise ?

1. Durant la préparation de ce volume, l'hypothèse que nous signalons ici a fait un pas énorme. M. Lamoureux, ayant voulu faire exécuter à ses Nouveaux Concerts le chef-d'œuvre de Beethoven, s'est adressé à M. Wilder pour une nouvelle traduction des paroles mises en musique par le maître. Notre confrère n'a pas hésité à biffer le titre consacré d'*Ode à la Joie ;* il a inscrit en tête de son travail : *Ode à la Liberté,* remplaçant le mot *joie*, partout où il l'a rencontré, par celui de *liberté.* Cette substitution approuvée de quelques-uns, a été vivement discutée par d'autres; nous lui reprocherons surtout de rétrécir la pensée du maître : le mot « joie » d'après la définition que nous essayons d'en donner, a une signification bien autrement large que le mot presque banal de « liberté ».

Quels moyens existaient pour rendre en musique les idées qui remplissaient l'âme panthéiste, républicaine, un peu mystique du maître? Évidemment l'orchestre ne suffisait pas, et Beethoven songea à augmenter sa puissance d'expression par l'adjonction de la parole chantée. C'était là chose nouvelle, et il y songea longtemps avant d'entreprendre une œuvre qui avait l'air d'une tentative révolutionnaire. Comme on voit la haute sincérité de ce génie ! Avant de s'aventurer, il lance un essai et fait comme une maquette de sa grande œuvre : il écrit la *Fantaisie* avec orchestre, piano et chœur. Cet ouvrage porte le n° 80 sur son catalogue, tandis que la symphonie avec chœurs est l'op. 125. Plusieurs années se sont écoulées entre la première épreuve et la réalisation complète de l'idée : années de réflexion, de maturité, durant lesquelles le maître accumulait les sonores matériaux de sa pensée. Mais dans un esprit de la trempe de Beethoven tout se tient ; et c'est peut-être à une époque de sa vie de beaucoup antérieure qu'il faut aller chercher le germe et la première esquisse de la neuvième symphonie.

Tous les musiciens ont remarqué l'analogie qui existe entre la fantaisie op. 80 et la neuvième symphonie. L'introduction de l'élément

choral au milieu des symphonistes a frappé les moins attentifs, qui alors ont pu et dû s'apercevoir que le thème sur lequel repose la *Fantaisie* a une grande ressemblance avec le motif de l'*Ode à la joie*, tel du moins qu'il est proposé d'abord : c'est la même simplicité, la même candeur naïve, la même expression de tranquille gaieté. Mais une parenté bien plus étroite lie l'admirable finale à une autre œuvre de Beethoven, au finale de la *Symphonie héroïque* : ce n'est plus ici seulement une similitude de forme, mais une complète ressemblance de fond, de plan, une conduite de morceau imposée par une pensée maîtresse identique. Voici une chose peu connue et peu étudiée. Berlioz ne paraît pas avoir eu le sens de cette analogie ; du moins n'en parle-t-il nulle part. M. Deldevez en dit un mot dans ses *Curiosités musicales*, mais seulement au point de vue technique, et sans l'indiquer d'une manière complète.

Plus d'une fois il nous est arrivé, écoutant au Conservatoire la *Symphonie héroïque*, d'entendre de nos confrères, les plus expérimentés et les plus autorisés, s'écrier : « Le finale de cette symphonie est incompréhensible : quel désordre, quelle confusion extrêmes ! » Il est certain qu'au point de vue de la symphonie classique, de telles critiques sont fondées : ce finale

échappe à toutes les règles, il dépasse la toise, et ne saurait être soumis au criterium qui nous sert à l'examen des symphonies de Mozart. Au moment où il publiait la *Symphonie héroïque*, Beethoven en était au début de sa seconde manière : il compose non plus pour le seul plaisir de l'oreille, ni même pour satisfaire aux règles savantes d'une architecture convenue, mais pour exprimer un sentiment, pour répondre à un état de l'âme, décrire une série de phénomènes moraux. Il faut donc, si l'on veut trouver un fil conducteur au milieu de l'apparente incohérence des divers épisodes, se rendre compte de la pensée du maître, de l'idée qui l'a inspiré, du sentiment qu'il a eu l'intention de rendre.

La *Symphonie héroïque* fut, comme on sait, inspirée à Beethoven par l'admiration qu'il éprouvait pour le général Bonaparte, alors premier consul. « Il avait, nous dit un de ses élèves, une estime extraordinaire pour le caractère du héros, et le mettait volontiers en parallèle avec les plus illustres magistrats de la République romaine. » Beethoven était évidemment mal renseigné ; dans la ferveur enthousiaste de ses illusions, il avait, à peine son œuvre terminée, fait faire une magnifique copie, qu'il se préparait à remettre à l'ambassadeur de France à Vienne pour l'envoyer au premier ma-

gistrat de la République française. Cette symphonie portait sur sa première page ce seul mot, écrit en lettres majuscules : Buonaparte, et plus bas : *Luigi van Beethoven*. C'est alors qu'il apprit la proclamation de l'empire en France. A cette nouvelle, le maître entra dans une violente colère et, se précipitant sur sa partition, arracha le feuillet où était inscrit un nom désormais indigne de ses hommages d'artiste. Mais la symphonie resta et fut bientôt publiée sous ce titre : *Sinfonia eroica per festeggiare il sovvenire di un grand uomo*.

Il ne s'agit donc pas ici de batailles ni de marches triomphales, ainsi que l'abréviation du titre peut le faire supposer, mais de pensées graves et profondes; comme le dit excellemment Berlioz et — ce mot s'applique plus spécialement au finale de la symphonie — c'est une *oraison funèbre* en musique. Et le souvenir qu'on célèbre n'est pas précisément celui d'un homme de guerre, d'un preux ou d'un général triomphant. Le héros de Beethoven est un homme de Plutarque ; c'est un victorieux, mais c'est en même temps un penseur ; un conducteur de peuples qui triomphe dans les camps et sait aussi féconder la paix.

Eh ! bien, la neuvième symphonie n'est autre chose que la troisième, agrandie et généralisée.

L'une est l'histoire d'un homme, l'autre l'histoire d'un peuple, ou plutôt de l'humanité tout entière arrivée à la pleine conscience de sa force et de sa liberté, victorieuse de l'ignorance, du préjugé, du mal, et voyageant à bride abattue dans ce coche dont parle Paul-Louis Courier lorsqu'il dit : « A cette heure, en plaine roulant, rien ne le peut plus arrêter .»

Nous pouvons suivre pas à pas les deux symphonies, l'héroïque et la neuvième ; nous y découvrirons une parfaite similitude de plan, de pensée, de développement.

Le finale de la symphonie avec chœurs débute par un cri terrible de l'orchestre, une dissonance où, comme le montre Berlioz, toutes les notes de la gamme diatonique mineure sont frappées en même temps, produisant un monstreux assemblage de sons. Quel est le sens de cet exorde, qui ressemble à un cataclysme instrumental, placé en tête de *l'Ode à la joie*? Beaucoup l'ont cherché sans le trouver. « Mes efforts pour découvrir le but de Beethoven, dit Berlioz, sont complètement inutiles. Je vois une intention formelle, un projet calculé et réfléchi de produire deux discordances aux deux instants qui précèdent l'apparition successive du récitatif dans les instruments et dans la voix ; mais j'ai beaucoup cherché la raison de cette

idée, et je suis forcé d'avouer qu'elle m'est inconnue. »

Les prédicateurs du moyen âge partageaient leurs discours en plusieurs points, entre lesquels ils laissaient une pause sternutatoire, où auditeurs et orateurs toussaient, crachaient et se mouchaient. C'est quelque chose de ce genre que Beethoven a fait ici. Au moment d'aborder un morceau d'une facture entièrement nouvelle, d'un sens particulier, il nous avertit de rompre avec la musique déjà entendue; et s'il va jusqu'à blesser nos oreilles par la dureté de dissonances que rien ne motive, c'est peut-être pour réveiller notre attention et réclamer tout l'effort de notre intelligence.

De même, en commençant le finale de la *Symphonie héroïque*, Beethoven avait voulu prévenir ses auditeurs qu'il entrait dans une voie nouvelle, et il avait placé là un trait d'orchestre qui, pour être moins dur que celui de la neuvième, n'en a pas moins quelque chose d'étrange; ce trait ne fait pas dresser d'horreur les oreilles des musiciens, et pourtant on ne peut nier qu'il soit écrit dans une gamme bizarre. Ainsi, dans la *Symphonie héroïque* et dans celle avec chœurs, nous trouvons un début identique frappant et plus ou moins désagréable par son étrangeté. Dans l'une et l'autre

œuvre, mission a été donnée à l'orchestre de rompre avec le passé et de préparer l'inauguration d'un style nouveau, non encore entendu jusque-là.

Après ce début vient l'exposition du thème. Celui de la *Symphonie héroïque* est moins un thème qu'une basse. Le premier contre-sujet qui y est appliqué a encore de la raideur scolastique ; ce n'est qu'à l'apparition du second contre-sujet que le morceau revêt le caractère qui lui convient. Ce deuxième contre-sujet, d'une élévation, d'une noblesse rares, prend tout de suite une valeur de premier plan et devient, pour ceux qui écoutent et sentent la musique au lieu de la regarder, le motif dominant du morceau. Dans la symphonie avec chœurs — laissons de côté l'exposition instrumentale, qui ne tient pas au développement — nous trouvons un thème confié à la basse solo : c'est un chant tranquille, d'une joyeuse gravité, d'une simplicité exquise, caressante et douce.

A part cette différence de caractère, sortie du sujet même, la disposition des deux morceaux est pareille ; les deux symphonies marchent de front. Le thème, d'abord présenté sans accompagnement, se complique de variations à deux, trois, quatre et plus de parties. Après un développement suffisant, survient un épisode très

remarqué dans la neuvième symphonie. Les chœur se tait, et l'orchestre des instruments à vent, rythmé par les pulsations de la grosse caisse et le joyeux frottement des cymbales, reprend le motif, accentué par des syncopes continuelles.

L'intention de l'auteur est là facile à deviner; mais comment n'a-t-on pas vu dans la *Symphonie héroïque* un épisode absolument pareil? Qu'est-ce que cet abandon subit du thème et de la tonalité principale et cette entrée d'un sujet nouveau, à notes piquées, dont le rhytme est précipité, violent, provocateur? Ici, bien plutôt que dans la symphonie avec chœurs, Berlioz eût pu écrire: « C'est le chant de départ du héros sûr de vaincre; on croit voir étinceler son armure et entendre le bruit cadencé de ses pas. » Dans la neuvième symphonie, il ne s'agit pas d'un héros, mais d'une foule en marche. Cependant cette foule n'est pas précisément une armée. Pour Beethoven, la destinée des hommes n'est pas seulement de gagner des batailles. D'ailleurs, la strophe de Schiller qui s'applique à ce passage ne parle de victoires qu'incidemment et comme terme de comparaison:

« Gai! gai! comme les soleils roulant sur le plan magnifique du ciel, de même, frères, courez fournir votre carrière, pleins de joie, comme le héros qui marche à la victoire. »

Le double épisode qui vient de nous arrêter est suivi dans l'une et l'autre symphonie d'un développement fugué. Puis un chant grave, religieux, se fait entendre : c'est ici la pensée du héros qui s'élève dans la méditation solitaire, là la voix de l'Humanité qui prie. Dans la *Symphonie héroïque*, l'expression de ce sentiment a été confiée aux solistes de l'orchestre ; dans l'autre, le chœur et l'orchestre tout entiers s'unissent dans une même émotion. Une harmonie plaquée d'une simplicité primitive nous ramène au moyen âge, et des sonorités nouvelles, imitant à s'y méprendre l'instrument des temples, nous rappellent le temps

> Où Cologne et Strasbourg, Notre-Dame et Saint-Pierre
> Agenouillés au loin dans leur robe de pierre,
> Sur l'orgue universel des peuples prosternés
> Entonnaient l'Hosannah des siècles nouveau-nés.

Cette partie de l'œuvre a proportionnellement une importance beaucoup plus grande dans la *Symphonie héroïque* que dans celle avec chœurs. Dans la première, le *Poco andante* mène le morceau jusqu'à la péroraison, qui se compose d'un *Presto* fort court. Dans la symphonie avec chœurs, la joie populaire, après s'être un instant recueillie dans la contemplation, éclate de nouveau, bruyante, animée. Le quatuor solo expri-

me alors, en les résumant d'une façon supérieure et concise, les sentiments de la foule, et, après un nouvel éclat où la joie prend le caractère le plus intense, l'œuvre se termine sur les accords solennels et grandioses du chœur : « O Joie, fille de l'Empyrée, brillante étincelle des dieux ! »

La neuvième symphonie est la seule où Beethoven ait employé trois trombones et tous les instruments à percussion. Ce n'est guère que là et dans la *Symphonie héroïque* — nous laissons de côté la musique de quatuor et de piano — qu'il a fait entendre des mélodies complètement à découvert ou avec un accompagnement insignifiant, et qui ont cependant une signification si profonde, une expression si intense, que, jouées par l'orchestre du Conservatoire, elles soulèvent la salle. On pourrait relever dans cette symphonie mille autres innovations, telles que l'accompagnement d'une famille d'instruments à vent par le quatuor tout entier à l'unisson ou à l'octave. Au triple point de vue de la modernité des procédés, de l'agrandissement de la forme et du rendu de la pensée, il est donc certain que la symphonie avec chœurs a considérablement élargi et reculé les bornes de son art. Même aujourd'hui, cette œuvre aux proportions immenses et qui a l'air d'une basilique de sons, n'est pas comprise

de tous, et, pour beaucoup, elle a besoin de commentaires. Nous serions heureux que cette rapide étude pût inspirer à quelques-uns l'envie de la connaître et les aidât à saisir complètement ce qui nous paraît avoir été la véritable pensée du maître.

LE DRAME LYRIQUE
ET RICHARD WAGNER

I

Il y avait autrefois en Bavière une ville capitale, qui ressemblait à toutes les villes. Poussée au hasard, elle présentait un plan confus, des rues mal dessinées, des places dépourvues de tout style architectural. Aucun trait de physionomie n'arrêtait l'œil du visiteur. Survint un roi qui, mécontent d'une telle résidence, jura de la transformer et d'en faire le centre et le modèle de l'Allemagne. A sa voix les artistes s'empressent; bientôt les rues s'alignent; places et jardins sont bordés de monuments construits sur le modèle des plus fameux. L'Italie et la Grèce, transportées sous le ciel du Nord, ont renouvelé l'aspect de la cité, et la München moderne est, en effet, devenue un centre et un modèle.

L'histoire de Richard Wagner ressemble à celle de ce roi. Quand il est venu au monde de la musique, le théâtre n'existait en Allemagne qu'à l'état d'essai hasardeux. « Tous les styles coexistaient dans la plus complète anarchie : style français, style italien, imitation allemande de l'un et de l'autre; ajoutez encore des tentatives pour faire de la vieille *pièce avec chant*, qui ne s'était jamais élevée au genre populaire et indépendant... De cette confusion résultait un inconvénient des plus visibles, je veux dire l'absence absolue de style dans les représentations d'opéra... On représentait coup sur coup, aux intervalles les plus rapprochés, des opéras français, italiens, des opéras allemands, imités des deux genres, ou bien issus des pièces avec chant les plus vulgaires. Sujets comiques, sujets tragiques, tout était joué et chanté par les mêmes acteurs... Cette unique circonstance aurait suffi pour empêcher la diction d'atteindre jamais à un bon style... Nulle part un théâtre central, modèle[1]. »

Mieux à même que d'autres, dans son existence de capelmeister, de remarquer ces inconvénients, Wagner, qui souffrait d'un tel abaissement, réso-

1. Lettre à Frédéric Villot, publiée en tête des *Quatre Poèmes d'opéra*, par Richard Wagner. Paris, Calmann Lévy.

lui de doter sa patrie d'un art nouveau, qui répondît aux plus hautes aspirations de l'esprit allemand.

Pour trouver un modèle à sa création future, il remonta le cours des âges et demanda à la Grèce antique le secret de ses merveilles. L'œuvre d'Eschyle, de Sophocle et d'Euripide est restée dans les mémoires et dans les imaginations comme le spécimen de l'art le plus parfait qui se soit jamais vu; tous les témoignages s'accordent à nous dire que le théâtre, à cette époque, était le plus digne ornement d'une civilisation dont à travers tant de siècles l'éclat nous éblouit encore aujourd'hui.

Quels étaient les caractères du théâtre antique? On peut en distinguer trois:

1° Les représentations théâtrales n'étaient pas comme chez nous une distraction journalière. Elles n'avaient lieu que rarement, à des époques solennelles, à certains jours de fêtes religieuses, et comme un des moyens de célébrer ces fêtes;

2° Les ouvrages représentés — trilogies généralement suivies d'une pièce comique — reposaient sur les mythes ou légendes populaires;

3° C'est ici le point important, celui sur lequel Wagner a dû batailler toute sa vie, quoiqu'il eût mille fois raison. La représentation d'une pièce athénienne nous apparaît comme le modèle



de l'union la plus intime qui ait jamais existé entre les diverses parties de l'art. Dans un immense amphithéâtre le peuple se réunissait, ses archontes en tête, muet et attentif comme ces statues qui, aux deux extrémités du *diazoma*, semblaient, elles aussi, suivre les péripéties du drame. Sur la scène, derrière laquelle le bleu de la mer Égée faisait une perspective sans fin, des personnages hors nature, exhaussés et grandis par un masque sculptural, montraient la lutte de la volonté humaine contre l'inéluctable destin, tandis que, formant et déroulant autour de l'autel de Bacchus les groupes consacrés, le chœur, soutenu par les flûtes et les harpes, chantait sa lyrique mélopée. Sous l'invocation d'une volonté supérieure et unique, le chant et la danse apportaient à la poésie la puissance de leur charme; et c'est ainsi que la musique — par ce mot les Grecs entendaient la réunion de tous les arts — s'enroulait autour du drame. On n'aurait pas compris qu'une partie quelconque de cet harmonieux ensemble prît délibérément le pas sur la poésie, ou qu'un virtuose quelconque, par les prodiges de son exécution, cherchât à attirer à lui les applaudissements; car alors le but de la solennité eût été manqué, et, au lieu de l'impression forte, salutaire, religieuse du drame, les spectateurs n'eussent emporté de cette fête que le souvenir

d'une sensation plus ou moins esthétique, peut-être d'un plaisir vulgaire et bas, comme celui qu'on prend à un spectacle de gymnasiarques.

Tel est l'idéal que Richard Wagner s'est proposé de réaliser au profit de l'Allemagne. On peut dire qu'il y a réussi autant qu'un homme peut réussir à faire revivre ce que la poussière des siècles a recouvert.

Ce n'est pas dans son jeune âge et du premier coup que Wagner a songé à tenter une aussi difficile épreuve. Chef d'orchestre à Riga et ensuite à Dresde, comment aurait-il pu même concevoir un projet colossal, dont l'énoncé seul devait effrayer et choquer tant de choses et tant de gens? Comment se mettre en contradiction avec les habitudes reçues, secouer les torpeurs, ébranler les situations? Les plus sincères amateurs de musique ne devaient pas pardonner à celui qui, sous prétexte de leur procurer une volupté supérieure, viendrait d'aussi étrange façon troubler leur quiétude. Aussi que de luttes, que de haines et d'injures, et, avant le succès final, que d'alternatives douloureuses!

Né en 1813, Richard Wagner se révèle musicien à l'âge de dix-neuf ans par la composition d'une ouverture et d'une symphonie exécutées aux concerts du *Gewandhaus* de Leipzig. Chef d'orchestre à Magdebourg, à Kœnigsberg, puis à

Riga, il écrit un certain nombre d'opéras, dont un seul, *Rienzi*, a survécu. Il vient à Paris, et là, au milieu d'une misère noire, compose le poème, puis la musique du *Vaisseau fantôme*. Redevenu directeur de la musique au théâtre de Dresde, il fait jouer *Tannhaeuser*. Mais ce n'est que plus tard que son idéal se révèle clairement à lui. Réfugié en Suisse après les événements de 1848, l'esprit replié sur lui-même, il réfléchit sur son art, ne pouvant le pratiquer, et, de ses méditations, sortent trois ouvrages de philosophie esthétique : *l'Art et la Révolution*, *Opéra et Drame*, *l'Œuvre d'art de l'avenir*. En même temps, il esquisse le projet des *Niebelungen* et compose *Tristan et Iseult*. Cependant ses précédents opéras, et surtout *Lohengrin*, joué à Weimar sous l'inspiration et la direction de Liszt, faisaient le tour de l'Allemagne. En 1860, Wagner croit le moment venu pour lui de triompher à Paris, et, dans cette ville où sa jeunesse s'était inutilement débattue contre la faim et l'obscurité, il subit avec *Tannhaeuser* une chute éclatante. L'Allemagne et la Russie le vengent de ces mépris, et bientôt un jeune souverain envoie chercher le proscrit dans sa retraite et l'installe à la tête d'un théâtre merveilleux, dont le compositeur devait rester maître absolu. C'est là que Wagner fait représenter *Tristan et Iseult*. Forcé, bientôt après

de quitter Munich, il vit de nouveau dans la retraite jusqu'au moment où, ayant terminé ses *Niebelungen*, il songe à en poursuivre l'exécution. Aucun théâtre, en Allemagne ni ailleurs, n'était en mesure de monter un pareil ouvrage. Ici commence la période véritablement étonnante de la carrière de Wagner.

Tout d'abord il obtint la concession d'un vaste terrain situé aux environs de la petite ville de Bayreuth, et là il fit élever un théâtre construit sur le plan, à peine modifié, des anciens théâtres grecs. Dans son excellent livre intitulé *le Drame musical*, M. Ed. Schuré décrit ainsi le nouvel édifice :

« Le théâtre de Bayreuth s'élève sur une colline en pente douce, à vingt minutes de la ville, et de ce monticule domine toute la contrée. Le principe général qui a présidé à sa construction a été de conformer l'intérieur de l'édifice aux besoins esthétiques les plus élevés du spectateur moderne. De ce principe découlait une première nécessité, celle de rendre l'orchestre invisible. De quoi s'agit-il au théâtre? De disposer l'œil du spectateur à la vision précise d'une image scénique, et par conséquent de détourner son attention de tous les objets réels qui pourraient s'interposer entre lui et cette image. Alors seulement l'édifice répondra à sa

destination et sera, selon la signification même du mot grec, un *theatron*, c'est-à-dire une salle pour voir. Or, tous les théâtres actuels ont l'inconvénient de détourner le spectateur d'une telle disposition par la vue de l'orchestre et par la structure de la salle; car ils semblent plutôt faits pour laisser aux spectateurs le plaisir de se regarder entre eux que pour concentrer leur attention sur la scène...

» La scène a la forme oblongue d'un secteur de cercle comprenant environ le sixième de la circonférence. Les gradins s'élèvent en amphithéâtre à la manière antique, mais avec une inclination plus légère, et se terminent en haut par un seul rang de loges. Les côtés de la salle sont fermés par une série de parois parallèles à la scène, et terminées chacune par une colonne décorative. Le spectateur assis en un point quelconque de cet amphithéâtre se trouve ainsi comme sous la colonnade d'un vaste portique qui se rétrécit graduellement et aboutit au cadre scénique.

» De distance en distance, ces colonnes s'échelonnent à droite et à gauche le long des gradins. La ligne de leur soubassement correspond à la ligne de la rampe. Pilastres et colonnes forment donc à la scène une série de cadres successifs dont la perspective l'isole complètement. De là

une illusion d'optique qui fait paraître la scène plus éloignée et les personnages plus grands que nature. Les harmonies qui s'échappent de l'orchestre invisible et qui roulent de portique en portique semblent venir de partout et de nulle part. Sous leurs effluves pénétrantes, l'âme entre dans un état de demi-rêve visionnaire. Elle pourrait se croire dans un de ces temples antiques où à certains jours, au dire du peuple, trépieds, colonnes et statues entraient en vibration et se mettaient à résonner sous un souffle inconnu. Et lorsque enfin la toile se lève, le spectateur est préparé à la vision des plus merveilleux spectacles[1]. »

Tel est le lieu sacré où Wagner convoqua, non le peuple athénien à la fête de Bacchus, mais les dévots de l'art théâtral à des représentations modèles, dont le nombre était d'avance fixé à trois.

L'Anneau de Nibelung, fête théâtrale en trois journées, avec une soirée pour prologue. tel était le titre de l'œuvre colossale et nouvelle. Pour pousser jusqu'au bout son imitation grecque, le maître aurait pu ajouter à cette immense tragédie, sa comédie des *Maîtres chanteurs de Nuremberg*, et clore ainsi par une farce sym-

1. Ed. Schuré, *Le Drame musical*, 2e volume, page 395.

bolique sa vaste épopée théâtrale. Mais *L'Anneau de Nibelung* formait à lui seul une véritable tétralogie, où d'ailleurs le bouffon se mêle parfois au sérieux. Le poème était de la main de Wagner, la musique aussi. C'est lui qui avait indiqué le plan des décors, combiné les machines, dirigé le travail des costumes, réglé les jeux de scène, dressé les acteurs et l'orchestre. Une pensée unique et souveraine avait présidé à ce travail multiple, et de son souffle ardent fondu en un seul corps tous les divers éléments du drame.

Quant au sujet de sa tétralogie, Wagner, à l'imitation des anciens poètes grecs, l'avait été chercher dans les primitives légendes de sa race. Mais c'est ici, à mon sens, le côté faible du système de Wagner, et ce qui probablement l'empêchera de pousser des racines très avant et d'étendre au loin son influence. Aux temps d'Eschyle et de Sophocle, les Grecs d'Athènes croyaient à leurs dieux et à leurs mythes. C'est le jour et en plein soleil que se jouaient les trilogies païennes. Devant Prométhée enchaîné, devant les yeux crevés d'Œdipe, le peuple entier frissonnait, admirant la volonté de Zeus, courbant la tête sous la crainte de l'*ananké* aux irrévocables vengeances.

Nous ne connaissons plus d'autre fatalité que

celle qui ressort des caractères et des événements ; Freia et Wothan ne sont pour nous que des êtres plus ou moins poétiquement imaginés; notre morale est infiniment supérieure à celle de ces ancêtres de la civilisation scandinave.

Aussi le résultat que l'auteur dramatique atteignait autrefois par la seule puissance de l'action, Wagner ne peut y arriver qu'à l'aide de mille moyens combinés avec une profonde habileté. Il dispose d'un orchestre qui, surtout manié par lui, a une bien autre puissance que n'avait le chœur antique, mais cela ne lui suffit pas. Il lui faut « produire la plus grande illusion possible, enlever le spectateur à tout souvenir de la réalité, provoquer en lui un état d'âme favorable à la vision des choses idéales, jeter enfin son esprit dans cet état de rêve qui le porte bientôt jusqu'à la pleine clairvoyance où il découvre un nouvel enchaînement des phénomènes du monde, que ses yeux ne pouvaient apercevoir dans l'état de veille ordinaire ».

On a vu la disposition du théâtre ; au moment où la toile se lève, les lumières s'éteignent dans la salle, et le spectateur reste plongé dans une nuit profonde. Au milieu de ces ténèbres remplies des mille sonorités d'un orchestre invisible, le cadre scénique s'illumine. Forcément l'œil est attiré, puis peu à peu fasciné par ce

point brillant. Toute cause de distraction supprimée, une sorte de recueillement intime s'impose : l'attention est vraiment surexcitée vers les événements qui vont se dérouler. Les chanteurs sont les premiers de l'Allemagne. Disciplinés par une volonté despotique, ils ont renoncé aux artifices de l'école, aux triomphes du métier. Toute idée de virtuosité est éteinte dans leur âme; ils ne songent nullement à faire valoir la force ou l'agilité de leur gosier, à gagner, par des tours de force vocaux, le bravo des dilettantes. Leur unique et constante préoccupation est d'entrer dans l'idée du poème, et de représenter dignement le personnage dont ils portent le costume. Les hommes ont la taille des héros, les femmes sont belles; gestes, attitudes, silences, ils ont tout appris du maître, et traduisent fidèlement, consciencieusement la physionomie qui pour une soirée devient leur être véritable. Ce n'est pas Herr Niemann, ou Herr Schlosser, ce n'est pas Frau Materna ou Frau Wekerlin, c'est Siegfried, Hagen et les Walkures que l'on voit, que l'on entend. La scène est machinée avec art, elle a su utiliser toutes les inventions de la science moderne ; les prodiges s'y succèdent, toujours commentés par cet orchestre qui enveloppe la réprésentation d'une sonorité magique. Le phénomène s'accomplit, et dans l'état de demi-rê·

où tout ce magnétisme l'a jeté, l'esprit du spectateur, acceptant sans la moindre résistance les obscurités, les naïvetés, parfois les monstruosités de la légende, est violemment tiré hors de lui-même; songeur, inconscient, halluciné, il chevauche à la suite du poète, emporté par une imagination sans frein à travers le pays fantastique que peuplent les dieux, les héros, les chimères et les fées. Dans cette atmosphère de rêverie, les personnages parlent une langue particulière, que Wagner a inventée à son usage, et dont il est seul à se servir. C'est une poésie à la fois éthérée et passionnée, d'une subtilité métaphysique étrange. De telles idées — cela peut-il toujours s'appeler des idées? — ne trouvant pas dans le vocabulaire allemand, pourtant si riche, une expression suffisante, le néologisme abonde, et le spectateur continue à perdre, au milieu de ces mots de formation bizarre, ce qui lui reste de sens critique. La notion du *moi* s'éteint au milieu d'un déluge d'harmonies admirablement appropriées, il faut le dire, au sujet traité et à la situation dramatique, et c'est ainsi que Wagner, devenu maître absolu de son auditoire, le mène à sa guise, comme il veut, à travers les fantaisies poétiques et les rêves bizarres d'une imagination puissante, excessive, parfois malade.

A coup sûr, le spectateur, pour peu qu'il soit doué de sensibilité, subit là de fortes émotions. Est-ce bien là celles qu'éprouvait l'Athénien qui assistait aux fêtes dionysiaques ? Est-ce là l'art sain, pur et vivifiant que réclament les foules d'aujourd'hui et de demain ?

II

J'arrête ici cette vue d'ensemble; j'en ai assez dit pour montrer que Wagner n'est pas seulement un musicien, et qu'il est tout autre chose. Ceux qui voudraient le juger au point de vue purement musical, sur l'audition de fragments exécutés dans les concerts, au milieu de conditions entièrement différentes de celles qui mettent l'œuvre dans son jour, ceux-là, il est à peine besoin de le dire, feraient entièrement fausse route.

« Quelque talent qu'ait le compositeur, il ne fera jamais que de la musique médiocre si le poète n'excite pas en lui cet enthousiasme sans lequel les productions de tous les arts sont faibles et languissantes. L'imitation de la nature est le but reconnu qu'ils doivent tous se proposer,

c'est celui auquel je tâche d'atteindre... Ma musique ne tend qu'à la plus grande expression et au renforcement de la déclamation de la poésie. »

Ainsi s'exprime Glück dans une lettre écrite en février 1773 au *Mercure de France*. Ce sont là les idées de Wagner sur les rapports de la musique et de la poésie. Seulement Wagner n'a pas recours, pour échauffer sa veine musicale, au génie d'un Calzabigi ou à l'habileté d'un du Rollet; il est à lui-même son propre poète. Étant donné le principe qui vient d'être exposé, et qu'il reconnaît bien pour le sien, c'est donc dans les poèmes de Wagner qu'il faudrait rationnellement chercher le caractère et la raison même de son tempérament musical.

Pour avoir fermé les yeux à cet état de choses, Berlioz se trompa étrangement. Certes, notre grand révolutionnaire est plus artiste, au sens romantique du mot, que le réformateur allemand. Sa mélodie est plus neuve, et aussi plus lumineuse ; elle renferme plus de véritable passion humaine. Si, au point de vue harmonique, Wagner est incontestablement plus fort, plus habile, plus sérieusement nourri et incomparablement plus inventif, il faut reconnaître que Berlioz reste son maître en fait d'instrumentation. L'orchestre de Wagner est prodigieux assurément; il est permis toutefois de

faire remarquer qu'il n'a pas la souplesse de celui de Berlioz, son éclat éblouissant à certaines pages, sa finesse séraphique, sa vaporeuse poésie, dans d'autres. C'est un Cornélius à côté d'un Rubens. Et pourtant Wagner, venu après Berlioz, a eu tout le loisir de l'étudier et de mettre à profit ses découvertes et ses inventions!

Toute sa vie Berlioz afficha la prétention bizarre — et à mon sens peu justifiée — de continuer l'œuvre musicale de Glück et de Beethoven. Or, voilà que, vers le déclin de sa carrière, il voit surgir en terre allemande un révolutionnaire nouveau, qui, sans nullement se soucier — du moins en apparence — de ce qui s'était fait ailleurs avant lui, émet aussi la prétention de « prendre la musique au point où Beethoven l'avait laissée! » En même temps ce jeune Saxon renouvelle et développe les théories de Glück sur le drame lyrique, et les applique avec une rigueur croissante dans trois ou quatre opéras successivement représentés! « Vous croyez continuer Glück et Beethoven. pouvait dire le nouveau venu. Quelle est la parole de Glück qui autorise vos fantaisies poétiques et votre luxuriant romantisme? S'est-il jamais permis rien de pareil? Quant à Beethoven, qu'avez-vous appris de lui et comment votre nature méridionale se formerait-elle à l'image

de ce génie allemand? C'est moi qui suis le fils de ces glorieux maîtres! En moi revit le développement de la symphonie beethovenienne; c'est moi qui réaliserai le drame lyrique dont Glück, au milieu des entraves qui étreignaient sa marche, n'a pu que nous montrer de loin la resplendissante image! »

Le pis est qu'en parlant ainsi, l'étranger eût été dans le vrai. Berlioz avait l'esprit trop clair pour ne pas le comprendre. Mais quelque supériorité qu'il se reconnût à certains égards, il se sentait trop faible, trop isolé pour résister au courant nouveau. Fatalement il devait être submergé par ce torrent, annulé par cet esprit révolutionnaire qui attaquait tant d'idoles à la fois et se précipitait à travers les hommes et les choses avec l'irrésistible puissance d'une force élémentaire. Évidemment Wagner le gênait. Au reste, il y avait plus qu'un malentendu entre l'écrivain qui ouvre un de ses livres par cette définition :

« Musique, art d'émouvoir, par des combinaisons de sons, les hommes intelligents et doués d'organes spéciaux et exercés »;

Entre celui qui a lancé dans la circulation cette rodomontade artistique :

« Il serait vraiment déplorable que certaines œuvres fussent applaudies par certaines gens »;

Et celui qui n'admet comme une œuvre d'art

achevée que celle où « ce que l'esprit humain peut concevoir de plus profond et de plus élevé serait rendu accessible à l'intelligence la plus ordinaire, sans qu'il soit besoin de la réflexion ni des explications de la critique ».

Aussi Berlioz refusa-t-il longtemps de s'expliquer sur ce qu'on appelait alors la *musique de l'avenir*. Forcé enfin de le faire, il publia sa profession de foi dans le feuilleton où il rendait compte des concerts donnés par Wagner au Théâtre-Italien. Dans ce manifeste, Berlioz se déclarait partisan de la nouvelle école en tant qu'elle demandait la liberté dans les formes musicales et leur renouvellement, le rapport direct et étroit de la musique avec la parole et la déclamation, la suppression des vocalises dans la musique sérieuse.

« Si tel est, disait-il, le code musical de l'école de l'avenir, nous sommes de cette école, nous lui appartenons corps et âme, avec la conviction la plus profonde et les plus chaleureuses sympathies.

» Mais si elle vient nous dire:

» Il faut faire le contraire de ce qu'enseignent les règles.

» On est las de la mélodie; on est las de dessins mélodiques; on est las des airs, des duos, des trios, des morceaux dont le thème se déve-

loppe régulièrement; on est rassasié des harmonies consonnantes, des dissonances simples, préparées et résolues, des modulations naturelles et ménagées avec art.

» Il ne faut tenir compte que de l'idée, ne pas faire le moindre cas de la sensation.

» Il faut mépriser l'oreille...

» Il ne faut accorder aucune estime à l'art du chant, ne songer ni à sa nature ni à ses exigences ;

» Il faut dans un opéra se borner à noter la déclamation, dût-on employer les intervalles les plus inchantables, les plus saugrenus, les plus laids.

. . . .

» Les sorcières de Macbeth ont raison: le beau est horrible, l'horrible est beau.

» Si telle est cette religion, très nouvelle en effet, je suis fort loin de la professer. Je n'en ai jamais été, je n'en suis pas, je n'en serai jamais.

» Je lève la main et je le jure: *Non credo.* »

Prostestation éloquente, mais dénuée de toute raison. Wagner y répondit par une lettre qui fut insérée sans commentaire à la deuxième page du *Journal des Débats*. J'en extrais quelques passages, dans lequel l'auteur laisse voir, plus que partout ailleurs, la passion dominante qui a dirigé sa vie artistique.

« En 1848, j'avais été frappé de l'incroyable mépris que la révolution témoignait pour l'art, dont c'était fait à coup sûr, si la réforme sociale eût triomphé. En recherchant les causes de ce dédain, je trouvai, à ma grande surprise, qu'elles étaient presque identiques avec les raisons qui vous portent, mon cher Berlioz, à ne négliger aucune occasion d'exercer votre verve ironique à l'encontre des établissements publics de l'art... Dans les théâtres, en général, et l'Opéra, en particulier, l'art n'est, en effet, qu'un prétexte à l'aide duquel on peut, tout en conservant les dehors de la décence, flatter avec fruit les plus frivoles penchants du public des grandes villes.

» J'allai plus loin: je me demandai quelles devaient être les conditions de l'art pour qu'il pût inspirer au public un inviolable respect, et afin de ne point m'aventurer trop dans l'examen de ces questions, je fus chercher mon point de départ dans la Grèce ancienne... Nous nous étonnons aujourd'hui que trente mille Grecs aient pu suivre avec intérêt la représentation des tragédies d'Eschyle; mais si nous recherchons le moyen par lequel on obtenait de pareils résultats, nous trouvons que c'est par l'alliance de tous les arts concourant ensemble au même but, c'est-à-dire à la production de l'œuvre artistique la plus parfaite et la seule vraie.

» Ceci me conduisit à étudier les rapports des diverses branches de l'art entre elles, et, après avoir saisi la relation qui existe entre la plastique et la mimique, j'examinai celle qui se trouve entre la musique et la poésie. Je reconnus que précisément où l'un de ces arts atteignait des limites infranchissables commençait aussitôt, avec la plus rigoureuse exactitude, la sphère d'action de l'autre; que conséquemment, par l'union intime de ces deux arts, on exprimerait avec la clarté la plus saisissante ce que ne pouvait exprimer chacun d'eux isolément; que. par contraire, toute tentative de rendre avec les moyens de l'un des deux ce qui ne saurait être rendu que par les deux ensemble devait fatalement conduire à l'obscurité, à la confusion d'abord, et ensuite à la dégénérescence et à la corruption de chaque art en particulier. »

C'est là le résumé le plus net des idées que Wagner a développées dans *Opéra et Drame*, *Art et Révolution*, *l'Œuvre d'art de l'avenir*. Peu de temps après avoir écrit cette épître, il reprenait l'exposé des mêmes théories dans sa lettre à Frédéric Villot, conservateur des musées impériaux. Cette lettre, qui sert de préface à la traduction en prose française des quatre poèmes d'opéra: *le Vaisseau fantôme*, *Tanhaeuser*,

Lohengrin, Tristan et Iseult, est curieuse et utile à lire, malgré une certaine confusion due à une méthode et à un esprit entièrement germaniques, malgré aussi certaines phrases qui surgissent tout à coup comme le Sphinx d'Œdipe au détour du chemin : celle-ci, par exemple, qui a si fort égayé ce qu'on appelait, il y a vingt ans, le petit journalisme :

« La grandeur du poète se mesure surtout par ce qu'il s'abstient de dire afin de nous laisser dire à nous-mêmes, en silence, ce qui est inexprimable ; mais c'est le musicien qui fait entendre clairement ce qui n'est pas dit, et la forme infaillible de son silence retentissant est la *mélodie infinie.* »

En attendant l'occasion de s'expliquer sur ce singulier logogriphe, Wagner terminait ainsi sa lettre à Berlioz :

« Eh ! bien, mon cher Berlioz, puisque mon livre, non traduit, restera probablement pour vous lettre close, faites-moi l'amitié de croire sur ma simple parole, qu'il ne contient aucune des absurdités qu'on me prête, et que je n'y ai traité, en aucune façon, de la *question grammaticale de la musique.* Ma pensée va un peu plus loin ; et, d'ailleurs, n'étant pas théoricien de ma nature, je devais abandonner à d'autres le soin d'agiter ce sujet, ainsi que *la question puérile*

de savoir s'il est permis ou non de faire du néologisme en fait d'harmonie ou de mélodie. »

On le voit, Wagner ne veut pas passer pour un simple musicien. Les questions purement musicales ne l'intéressent pas; il renvoie ceux qui l'en entretiennent à leur grammaire et à leurs *partimenti*. Il n'admet pas le jugement des musiciens comme un jugement de pairs.

Un critique averti en vaut deux. M. Arthur Pougin, chargé de donner un supplément à la *Biographie universelle des musiciens*, de Fétis, a cru devoir consacrer à Richard Wagner quinze pages de petit texte. Sa notice débute ainsi :

« On ne voit généralement qu'une individualité chez M. Wagner; or, à mon sens, il y en a deux, tout à fait distinctes, mais qui unissent leurs facultés dans la recherche du but à atteindre, qui est la réforme du drame lyrique: il y a l'esthéticien d'une part, de l'autre le musicien proprement dit. »

Pour être dans le vrai, il faudrait renchérir sur l'ingénieuse distinction de M. Pougin, et dire : Il n'y a pas seulement deux hommes dans Wagner; il y en a trois et même plusieurs. Cette enveloppe unique contient, outre l'esthéticien et le musicien déjà nommés, un poète dramatique, un metteur en scène, un polémiste. En cherchant bien, nous pourrions encore y

découvrir un architecte et un dessinateur. Depuis quelques années déjà, Wagner publie un journal hebdomadaire ; il n'a pas craint de signer dans cette feuille un article sur le végétarisme, un autre sur les vivisections. Ce qui étonne, disons-le, c'est l'activité puissante de ce vaste cerveau ; il est évident que l'homme qui sur un point ignoré de l'Allemagne a su attirer des spectateurs de toutes les parties du monde, désireux de voir l'œuvre colossale qu'il avait conçue sous sa double nature poétique et musicale, œuvre dont il avait, dans un théâtre bâti par lui, dessiné la mise en scène, réglé l'exécution, dressé et stylé les interprètes, cet homme est une des forces les plus étonnantes que présente l'histoire de l'intelligence humaine.

Que restera-t-il de tant d'efforts théoriques et pratiques, de ces œuvres, de ces systèmes et de la gigantesque tentative de Bayreuth? L'influence de Wagner doit-elle dominer l'art en souveraine, ou bien tout ce qu'il a dit et écrit l'aura-t-il été en vain? La question se pose naturellement à la fin d'une étude comme celle-ci.

Il est bien difficile d'y répondre. Le métier de prophète est plein de déceptions, et, en musique moins qu'en tout autre art, il est facile de dire si une production est assez forte, assez profonde, assez

près de la vérité pour se soustraire au despotique empire de la mode. La formule mélodique change tous les vingt ans. Sous ce rapport, Wagner paraît plus à l'abri que d'autres, sa « mélodie infinie » — je parle des dernières œuvres — ne contenant aucun de ces éléments qui sont des germes de mort. Le plus grand inconvénient de ces ouvrages est leur dimension énorme et leur difficulté d'exécution. Mais la capacité du public augmente tous les jours; tous les jours aussi s'élève le niveau artistique des exécutants; en sorte que ce que nous considérons comme un obstacle au développement actuel d'une œuvre, pourrait bien n'en être pas un dans l'avenir.

III

En France, les œuvres de Wagner sont inconnues ou à peu près. Son influence pourtant se fait sentir sur les compositeurs et même sur le public. Il a enrichi le domaine de l'art de mille inventions harmoniques ; ses terribles dissonances déchirent l'oreille, mais, pour peu qu'on s'y habitue, les anciennes combinaisons n'ont plus d'attrait. Donc, dans une certaine mesure, la langue musicale est changée. Wagner nous a aussi habitués à exiger une union plus intime et plus rationnelle entre l'élément poétique et l'élément musical. Il a tué l'ancien libretto d'opéra, où les airs, les duos, les trios étaient ménagés pour le plus grand agrément et succès des chanteurs. Le premier, il a doté la scène de véritables drames lyriques, et, ce faisant, il a ouvert une mine féconde. Il a montré la

route vers un art supérieur. Le sujet, la contexture de ses drames, la poésie qui s'y donne carrière, la musique qui en découle, tout cela est d'allure germanique et ne peut devenir le pain quotidien des autres peuples. Mais un grand exemple a été donné : de tous côtés l'art se renouvelle, et jusqu'en Italie, dans ce pays de la mélodie précise, de la vocalisation à outrance, les sévérités de Wagner ont trouvé des adeptes et des imitateurs.

Vers la fin du XVIIIe siècle, à l'ombre de ce colosse qu'on nommait le chevalier Glück, à côté de cette école nombreuse et brillante qui s'inspirait de ses théories et de ses œuvres, la France comptait un musicien modeste, adonné par goût au genre de l'opéra-comique ou de ce qu'on appelait alors la comédie lyrique. Grétry n'a jamais porté l'effort de son ambition vers les sublimités du grand art. Peu versé dans la science de l'harmonie, habitué à manier un petit orchestre dont les maigres sonorités lui suffisaient à exprimer des sentiments modérés, il a su cependant imprimer à ses petits ouvrages un tel cachet de sentiment et de vérité, que, de tous ses contemporains, il est celui qui a le mieux résisté aux changements de la mode et du goût. Aujourd'hui encore, alors que Lesueur, Méhul, Chérubini sont totalement délaissés, et l'on peut dire oubliés du public, alors que Glück

lui-même ne paraît plus passionner que le petit nombre des érudits, il arrive parfois qu'un théâtre représente *Richard Cœur de lion*, et la musiquette du compositeur liégeois trouve encore le chemin de notre cœur.

Richard Wagner a-t-il lu les *Mémoires* de Grétry ? Ce sont trois volumes publiés en l'an V par ordre de la Convention, sur la proposition de Lakanal, réimprimés depuis à Bruxelles en 1829. Ils contiennent bien des choses qu'on traiterait volontiers de puérilités et de fadaises, n'était le respect dû à un compositeur qui a résolu le difficile problème de traverser vivant tout un siècle musical. Mais de temps à autre un éclair de bon sens, une juste vue de l'avenir viennent réveiller l'intérêt. Chose curieuse, il est plus d'un point de ces *Mémoires* où Grétry se rencontre avec Richard Wagner.

« C'est en étudiant le poème et non les paroles de chaque ariette, que le musicien parvient à varier ses tons ; c'est surtout en saisissant le caractère des premiers morceaux que chante chaque acteur, qu'il s'impose la loi de les suivre en leur donnant à chacun une physionomie particulière [1]. »

N'y a-t-il pas là, comme en germe, le pro-

1. Grétry, *Memoires ou Essais sur la musique*, 1er vol., p. 250.

cédé qui consiste à caractériser chaque personnage d'un drame par une mélodie-type qui le suit partout, accusant d'une façon toujours nouvelle et toujours précise sa physionomie, et faisant pour ainsi dire corps avec lui ?

Grétry continue ;

« Dans les temps les plus reculés, la musique ne fut employée qu'à consacrer des paroles dignes de passer à la postérité ; c'étaient par des chants que les peuples anciens honoraient leurs dieux, leurs parents, leur patrie. Aujourd'hui l'on dit : « Si les paroles sont mauvaises, faites-» les mettre en musique, on les trouvera bonnes » Je dis le contraire : on les trouvera détestables... Le langage musical n'existe que dans l'accent plus fort que celui de la déclamation ordinaire. Il est donc clair que plus vous déclamerez, plus vous accentuerez, plus vous ferez sentir la platitude des vers, plus vous dégraderez les paroles et la musique. »

Ainsi, dans sa *Lettre à Fr. Villot,* Wagner bataille contre le mot fameux de Figaro, qu'il cite, d'ailleurs, inexactement et qu'il attribue à Voltaire : « Ce qui ne vaut pas la peine d'être dit, on le chante. »

L'auteur de *Tristan et Iseult* a-t-il jamais lancé contre la vocalise des arrêts plus forts que ceux édictés par Grétry ?

« Un jour, tout ce qui ne sera pas dans le genre du poème sera repoussé du public instruit... Tous les *chanteurs-brodailleurs* seront repoussés du théâtre... Les roulades paraîtront si absurdes qu'on n'en fera plus [1]... »

Mais où la rencontre est la plus curieuse, c'est dans le projet de théâtre idéal formulé par Grétry. Voici le paragraphe de ce projet relatif à la construction de la salle de spectacle :

« Je voudrais que la salle fût petite, et contenant tout au plus mille personnes ; qu'il n'y eût qu'une sorte de places partout, point de loges, ni petites ni grandes, ces réduits ne servent qu'à favoriser la médisance, ou pis encore. Je voudrais que l'orchestre fût voilé, et qu'on n'aperçût ni les musiciens, ni les lumières des pupitres du côté des spectateurs. L'effet en serait magique, et l'on sait que, dans tous les cas, jamais l'orchestre n'est censé y être. Un mur en pierres dures est, je crois, nécessaire pour séparer l'orchestre du théâtre, afin que le son répercute dans la salle. Je voudrais une salle circulaire, toute en gradins, chaque place commode et séparée par de légères lignes de démarcation d'un pouce de saillie, comme dans les théâtres de Rome. Après l'orchestre des musiciens, des gradins formeraient un seul amphi-

1. *Ibid.*, 3e vol., p. 423.

théâtre circulaire, toujours ascendant, et rien au-dessus, que quelques trophées peints à fresque [1]. »

C'est la description presque entièrement exacte de la salle de Bayreuth, avec son orchestre invisible. Cet orchestre, qui est pour M. Schuré « l'abîme mystique qui sépare le monde idéal du monde réel [2] », Richard Wagner veut qu'il « soit avec le drame dans un rapport à peu près analogue à celui du chœur tragique des Grecs avec l'action dramatique [3] ». Ce sont les idées mêmes de Grétry, comme on le voit, dans ce paragraphe :

« Mais les accompagnements de tout un orchestre, dira-t-on, sont-ils aussi dans la nature ? — Non ; aussi est-il caché à vos yeux, et en accompagnant, en soutenant, en fortifiant, quelquefois même en contrariant le chant de l'acteur, l'orchestre parle pour la multitude qui prend part à l'événement [4]. »

Il est évident que des réformes réclamées à la fois par un tempérament de la trempe de Wagner et par un esprit aussi modéré, aussi sensé, aussi moyen-terme et juste-milieu que l'était le bon Grétry, ne peuvent manquer d'entrer, un jour

1. *Ibid.*, 3e vol., p. 32.
2. *Le Drame musical*, 2e vol., p. 396.
3. *Lettre à Fr. Villot.*
4. *Mémoires ou Essais sur la musique*, 3e vol., p. 249.

ou l'autre, dans le domaine pratique de l'art. Pour nous en tenir à un seul point, l'orchestre serait devenu invisible au nouvel Opéra de Paris sans la force de routine qui règne sur notre monde musical; et quelles que soient les résistances, on peut, sans trop s'aventurer, prédire qu'il rentrera un jour dans la cavité que la prévoyance de M. Garnier lui a ménagée au-dessous de la scène.

Il y a beaucoup à prendre et beaucoup à laisser dans l'œuvre de Wagner. L'auteur des *Niebelungen* et des *Maîtres chanteurs* a porté le dernier coup de hache à des institutions qui avaient la vie fort dure. Il a, le premier, entamé une forêt restée longtemps en friche : à nous maintenant de nous y tracer notre voie.

TRISTAN ET ISEULT

Une analyse des premiers opéras de Wagner n'apprendrait au lecteur rien de nouveau. *Rienzi* et le *Tannhaeuser* ont été joués à Paris, et, selon toute apparence, *Lohengrin* ne tardera pas à paraître sur une de nos scènes. On peut prédire à cette partition un succès éclatant : elle renferme des beautés de l'ordre le plus élevé, sans aucune des obscurités que l'on pourrait craindre d'y rencontrer. Mais *Lohengrin* n'est, en somme, qu'un très bel opéra, fondu dans le moule habituel ; la mélodie en est délicieusement originale ; l'instrumentation, d'une suavité particulière, emplit l'oreille de sonorités caressantes et de douceurs éthérées ; mais l'œuvre, dans son ensemble, n'affecte pas une forme très différente de celle généralement adoptée. Avec *Tristan et*

Iseult commence la véritable manifestation du système wagnérien. Nous sommes ici en présence d'un art complètement étranger, et qui vraisemblablement n'entrera jamais dans nos habitudes françaises. Ce n'est pas à dire pour cela qu'il n'ait son mérite, sa grandeur, son charme, et, par moments, d'éclatantes beautés. Nous allons essayer de donner une idée de cet art, et d'expliquer en même temps pourquoi il ne s'implantera pas en terre française sans de grandes difficultés.

Disons-le cependant, le poème de *Tristan et Iseult*, comme celui de *Lohengrin*, était à l'origine français autant qu'allemand. La légende du Graal, sur laquelle repose *Lohengrin*, a été contée pour la première fois en Europe par un poète provençal, qui disait l'avoir trouvée dans un recueil arabe. De même, Chrestien de Troyes a écrit l'histoire du roi Marke d'Angleterre et les amours de Tristan avec Iseult la blonde, en même temps que les conteurs saxons, sinon avant eux. Mais il y a longtemps que nous avons renoncé chez nous à ces naïves légendes. La Renaissance ayant tué le Moyen Age, la musique, qui avait toujours peu ou prou besoin de merveilleux, s'est lancée, à la suite de la littérature, dans la mythologie grecque. De là cette profusion de Cadmus, d'Arianes, d'Al-

cestes et d'Iphigénies qui encombre l'histoire de notre opéra.

Aujourd'hui, qu'on le regrette ou non, toute croyance au merveilleux est éteinte chez nous, et il n'est au pouvoir d'aucun art de faire revivre, fût-ce pour un instant, rien de pareil. La tentative où le romantisme français a échoué, Wagner la renouveile en Allemagne avec les moyens les plus puissants qui soient à la disposition d'un poète qui est à la fois grand compositeur et metteur en scène habile. Mais ce qu'on aperçoit de plus clair après l'audition de *Tristan et Iseult*, c'est, avec les beautés frappantes répandues dans l'ouvrage, le fossé profond qui nous sépare de telles conceptions.

D'abord la musique de *Tristan et Iseult* est beaucoup trop compliquée pour la généralité des auditeurs français. L'intérêt n'est presque jamais dans le chant; il est à l'orchestre, où les dessins mélodiques, les mordantes harmonies, les timbres divers habilement fondus se mêlent, s'appellent, se heurtent, se croisent, se répondent. Comme les flots de la mer, les parties d'orchestre s'élancent les unes par-dessus les autres avec un mugissement continu; au milieu de ces effets d'ensemble, les voix des personnages se font entendre, perchées sur des notes étranges, grimpant et escaladant les intervalles les plus inaccessibles. Si, à l'aide de ce procédé, Wagner a

voulu montrer l'impuissance de l'homme devant la nature, et la force de la volonté venant se briser contre la fatalité des choses, il a certainement réussi; le spectacle est beau, frappant, étrange.

Cette façon d'écrire pour les voix est telle qu'on se demande comment des acteurs, quelque habiles musiciens qu'on les suppose, peuvent, étant préoccupés de la vraisemblance scénique et de la plastique de leurs rôles, chanter par cœur sans fausse note et sans erreur. Une seule explication est possible de ce phénomène : il faut forcément admettre, même quand on ne sait pas l'allemand, que la déclamation de Wagner est d'une justesse parfaite et d'une rigoureuse précision. C'est là le fil qui guide l'acteur à travers le sonore labyrinthe de l'orchestre, et c'est là ce qui fait que, de quelque façon que la critique l'apprécie, un tel ouvrage ne passera pas notre frontière. Outre que l'éducation de nos chanteurs ne les a nullement préparés à ce genre d'exercices, quelle traduction nous rendrait la déclamation originale dans sa pureté et dans sa force?

Même si l'on parvenait à triompher de ces obstacles, le poème construit par Wagner présente plus d'un point absolument inacceptable pour des spectateurs français. Il y a notamment, à la



fin du second acte, au moment où se découvrent l'adultère d'Iseult et la trahison de Tristan, un discours du roi Marke d'une longueur et d'un ennui insupportables. C'est là, à ce qu'il nous semble, le grand défaut de Wagner. Le premier mouvement de chaque scène est presque toujours très beau; trop souvent il est suivi de dissertations inutiles qui ne peuvent qu'affaiblir la grandeur de l'impression. Après avoir dit, d'une façon merveilleusement juste, ce qu'il y a à dire, le personnage, obéissant à je ne sais quel besoin de déduction métaphysique, se lance dans des dissertations oiseuses et parfois peu intelligibles, qu'il est difficile d'écouter sans impatience.

Le premier acte de *Tristan et Iseult* s'ouvre par une conversation entre Iseult et sa suivante Brangœne. La scène se passe sur le bateau qui, sous la garde de Tristan, mène Iseult d'Irlande en Cornouailles, où elle doit épouser le roi Marke, héritier d'Angleterre. Cet entretien est plus obscur que de raison, et d'une longueur démesurée. Un instant, le chœur des matelots et la pittoresque chanson de Kurwenal, le fidèle ami de Tristan, interrompent cet ennui que complique un agacement physique dû à l'emploi constant des progressions chromatiques. Evidemment l'auteur a voulu peindre par là le trouble moral que sa passion

pour Tristan apporte dans la vie d'Iseult; cette explication peut satisfaire l'intelligence, mais non calmer les nerfs d'un auditeur quelque peu sensible.

Tristan apparaît enfin, annoncé par une magnifique et grandiose ritournelle à l'orchestre. Iseult lui propose de vider avec elle la coupe de la réconciliation. C'est un breuvage de mort qu'elle croit offrir à celui qui dédaigne ses avances, mais Brangœne y a substitué un philtre amoureux. A peine Tristan et Iseult ont-ils trempé leurs lèvres dans la fatale liqueur, que l'amour s'empare violemment de leur être. Cette transformation magique, admirablement exprimée par la musique, est supérieurement rendue par les époux Vogl, interprètes habituels de *Tristan et Iseult*. Elle est suivie d'un duo bientôt interrompu par les cris des matelots qui annoncent la terre. Le navire aborde, au milieu des éclats d'une joie avec laquelle contraste l'attitude troublée des deux personnages principaux.

Le second acte n'est guère qu'un duo d'amour. La première partie de ce duo, après le premier élan, fort beau comme toujours, se compose d'une série de logogriphes philosophiques sur le jour et la nuit, ennemi et protectrice des amants, qui dure beaucoup trop longtemps pour le plaisir de l'auditeur. Puis vient

un passage tendre où les voix se mêlent ou plutôt s'étreignent dans un ensemble d'une expression voluptueuse et douloureuse à la fois. Ici, long silence des amants, pendant lequel la voix de Brangœne fait entendre un prudent avertissement.

Iseult croit alors devoir se livrer à une dissertation sur la charmante syllabe *et* qui unit Tristan et Iseult. Heureusement le duo recommence bientôt après, et les amoureux reprennent avec une exaltation croissante leur langoureux hymne à la nuit. L'arrivée du roi Marke, averti par le traître Melot, met fin à la scène. Là se place l'invraisemblable discours dont il a été question plus haut; moins débonnaire que son roi, Tristan, après avoir fait ses adieux à Iseult, fond sur Melot, et, malheureux au combat, s'affaisse, blessé par l'épée de son ami. Le rideau tombe pour la seconde fois.

Il se relève sur un véritable chef-d'œuvre : le troisième acte de *Tristan et Iseult*, est en effet, d'un bout à l'autre, admirable et complet. On a dit autrefois de Glück qu'il avait retrouvé la douleur antique; on peut dire la même chose, et avec bien plus de raison, de Wagner. Il faut, en effet, remonter jusqu'à Eschyle, ou tout au moins jusqu'à Sophocle, pour trouver au théâtre une aussi grandiose expression de la

souffrance humaine. Jamais Philoctète dans son île et Prométhée sur son rocher n'ont poussé des cris aussi plaintifs que Tristan sur son lit de mort, en proie au double délire de la fièvre et de l'amour. L'émotion du poème et celle de la musique sont également poignantes. Kurwenal veille fidèlement son maître ; au dehors un pâtre breton joue sur sa cornemuse une mélodie profondément triste. Tristan attend Iseult ; elle vient enfin, annoncée par une seconde mélodie du pâtre, joyeuse et brillante. La reine est bientôt suivie du roi Marke, de Melot et de Brangœne. Celle-ci a dévoilé au roi la cause de l'infidélité : elle seule est coupable. Aussi Marke a-t-il traversé la mer pour venir pardonner aux deux amants. Mais Tristan est mort, et sur son cadavre Iseult transfigurée entonne l'hymne de l'amour éternel. Cette dernière page musicale est splendide de mélodie, d'harmonie et d'instrumentation, et couronne dignement une œuvre qui, malgré des défauts auxquels le spectateur français est particulièrement sensible, doit compter parmi les créations marquantes de ce siècle.

LES MAITRES CHANTEURS DE NUREMBERG

Voici un véritable chef-d'œuvre, large, clair, sonore et en même temps plein de choses poétiques et profondes, joyeux et ému, bouffon et tendre, et qui, au milieu de sa grosse gaieté germanique, unit de la façon la plus imprévue une verve quasi gauloise à une fantaisie toute shakespearienne.

La scène se passe au seizième siècle, époque de rénovation religieuse, littéraire et artistique. Un jeune chevalier de Franconie, Walter von Stoltzing, est amoureux d'Eva Pogner, fille d'un riche orfèvre de Nuremberg, lequel fait en même temps partie de la corporation des maîtres chanteurs. Walter profite de la sortie de l'église pour déclarer sa flamme; mais Eva est promise par

son père à celui qui le lendemain sortira vainqueur du concours de musique. Walter est poète : dans son cerveau et dans son cœur chantent les voix de la nature, du printemps et de l'amour ; mais il n'a jamais étudié ; les règles lui sont inconnues.

Et quelles règles sont celles que la corporation impose? Une foule de préceptes déraisonnables, arbitraires, bizarres, qui n'ont d'autre raison d'être que l'usage; un fatras barbare, incohérent, stupide! En vain Walter s'informe de ce qu'il lui serait nécessaire de savoir auprès de l'apprenti David, élève du plus savant, du plus fécond du plus vénéré des maîtres de Nuremberg, le cordonnier Hans Sachs, ami de Martin Luther. David ne peut rien dire à l'amoureux, sinon que lui-même étudie depuis longtemps, et, pareil au joueur de bilboquet, de Charles Cros, ne sait encore rien.

Cependant, là même, dans une des salles basses de la cathédrale, doit avoir lieu un concours préparatoire et d'essai. Les apprentis disposent tout pour cette épreuve, installant à gauche la tribune du candidat, à droite le banc des juges, au milieu l'estrade où le marqueur de fautes, caché par un rideau noir, inscrira sur l'ardoise les défaillances du chanteur. Bientôt la corporation se réunit. Walter demande une place au con-

cours. Longue discussion, bruyante et grotesque, parmi les maîtres. Quel est ce nouveau venu, qui parle de brises, de feuilles, de printemps? Connaît-il seulement ce qu'est la tabulature? sait-il discerner le ton vert et le ton jaune, la manière des aboyeurs et celle de l'étain anglais? Bekmesser surtout, le marqueur de fautes, se montre hostile à l'admission : lui aussi aspire à la main d'Eva. Mais Hans Sachs, dans les premières notes du chant de Walter, a deviné le poète; il insiste pour que l'étranger concoure.

Chacun se retire : après que tous sont disparus, le vieux cordonnier quitte aussi la scène, profondément troublé par cette poésie nouvelle qu'il ne connaissait pas, et qui lui monte à la tête comme un parfum de jeunesse et d'amour. Wagner a eu la trouvaille de cette nouvelle façon de terminer un acte d'opéra : le personnage principal reste en scène, seul et silencieux, tandis que l'orchestre résume éloquemment l'impression du tableau qui vient de se dérouler. Cela vaut bien, dans la plupart des cas, les bruyants finales d'autrefois.

Le décor du second acte représente une rue de Nuremberg, le soir, à la veille du concours de chant. D'un côté l'échoppe de Hans Sachs, en face l'orgueilleuse maison de maître Pogner. On entend les derniers échos de la joie populaire

et le fredon de la ronde des apprentis : la nuit descend sur la ville déserte. Eva rentre au bras de son père ; elle sort bientôt après pour rendre visite à son voisin le vieux Hans. La jeune fille voudrait s'informer du lendemain, connaître les chances, prévoir les résultats.

Hans, qui a deviné son amour, hésite à lui dire d'espérer. Cœur de poète, il sait que l'oreille des maîtres est fermée à ce nouveau chant que, seul parmi eux, il a compris. Le jeune étranger n'obtiendra pas le prix, dit-il à Eva : celui qui est né maître est mal reçu parmi les maîtres. Alors la jeune fille, résignée à tout, mais non à devenir l'épouse du sot pédant Bekmesser, s'offre à être la compagne du vieillard. Hans fait à cette touchante proposition une réponse évasive.

Walter survient alors, puis Bekmesser ; et tandis que Walter et Eva rêvent la main dans la main, auprès du jardin paternel, le greffier, sous la fenêtre de sa prétendue, esquisse une sérénade. Son chant est grotesque, l'instrument sur lequel il s'accompagne dégage des sons de guitare enrhumée. Impatienté par cette abominable musique, Hans Sachs s'empare d'un maillet et se met à taper bruyamment sur son établi, puis à chanter lui-même. Bekmesser se plaint vivement d'une telle concurrence. Le bruit que font le vieux maître et le greffier réveille le quartier.

Les bourgeois de Nuremberg quittent leur lit, sortent de leurs maisons, et aux sons d'une fugue étonnante, à travers le plus splendide charivari, Bekmesser, comme un vil tapageur nocturne, est roué de coups par ses concitoyens furieux et gouailleurs. Il disparaît enfin; chacun rentre chez soi, et dans la rue de nouveau solitaire le veilleur de nuit passe, soufflant dans sa corne, sous la tranquille lumière de la lune.

On est, au troisième acte, dans la demeure de Hans Sachs. Walter vient consulter le vieux poète : « Chante ! » lui dit Sachs, et il écrit, sous la dictée du jeune homme, la mélodie que celui-ci chantera au concours. Eva vient aussi, sous prétexte de faire arranger une chaussure qui va pourtant très bien. Elle est en toilette de fiancée et très belle. Le vieux Hans bénit les deux jeunes gens, et quand Eva lui rappelle qu'elle lui a offert sa main : « Non, mon enfant, lui dit-il, je sais une vieille histoire, celle de Tristan, d'Iseult et du roi Marke : il ne faut pas qu'elle recommence. » Ils sortent. La scène vide, Bekmesser entre et, apercevant sur la table des vers de la main de Sachs, il s'en empare pour s'en servir au concours.

La scène change, et nous voici sur le lieu du concours, aux portes de la ville. Une estrade

attend les juges, un tertre de gazon s'élève en face, où doit monter le chanteur.

Garçons et filles se livrent au plaisir de la valse jusqu'à l'arrivée des maîtres, annoncée par une grande marche d'une allure scolastique. Le concours commence. Sur l'air de sa sérénade nocturne, Bekmesser chante les paroles de Walter, qu'il défigure avec sa vulgarité naturelle. Walter n'a pas de peine à triompher de ce rival. Sa mélodie s'élève dans les airs, libre, altière, frémissante; les voix du peuple se mêlent à la sienne, et le dernier acte s'achève par un chant de victoire !

Au point de vue musical, *les Maîtres chanteurs* nous donnent l'impression d'une œuvre presque complète et en tout cas géniale. Inutile de faire le dénombrement des beaux morceaux ; il faudrait tout citer, depuis le choral religieux qui ouvre l'opéra jusqu'à cette triomphante mélodie dont l'éclat couronne si brillamment la scène du concours.

L'art décrépit des anciens maîtres est vaincu et gît à terre ; la tradition scolastique est jetée à bas du trône où elle a trop longtemps régné ; la vieille formule est morte. Vivent la nature, la vérité, la poésie ! Tel est le sens de cette scène finale. Et après l'avoir entendue, ma pensée se retournant vers mon pays, je me di-

sais : L'art de Wagner, qui prétend être libre, l'est presque aussi peu que l'ancien. Il est emprisonné dans de vieux mythes dont il cherche en vain à révéler le sens. Il traîne avec lui des siècles de métaphysique scolastique et religieuse, Il s'accompagne d'un orchestre puissant et beau, mais qui n'est pas sans lourdeur. Si en face de ce pédantisme germanique, dont on retrouve les traces même chez Wagner qui l'a si bien et si fortement raillé, la France pouvait, imitant et dépassant Walter, achever l'œuvre moderne, créer l'art véritablement libre et viril des sociétés émancipées !

LA MUSIQUE RUSSE

ET LA

NOUVELLE ÉCOLE DE SAINT-PÉTERSBOURG

« Au bord de la Mer bleue est un grand chêne vert, entouré d'une chaîne d'or.

» Autour de ce chêne, jour et nuit, tourne un chat merveilleux et savant.

» Quand le chat tourne à droite, il chante une chanson: quand il tourne à gauche, il raconte une histoire.

» C'est là qu'il faut aller s'asseoir pour apprendre à connaître les légendes russes : l'histoire des douze héros..., les mystères de la maison aux pieds de poule...

» Là revivent l'esprit de la Russie et la fantaisie de nos ancêtres...

» Je me suis assis sous le chêne ; j'ai écouté les récits du chat, et voici ce qu'il m'a conté... »

Ainsi débute le prologue d'un conte célèbre du grand poète russe Pouchkine, conte sur lequel le grand musicien russe Michel de Glinka a écrit un opéra, *Rousslan et Ludmila*. Il semble que la lecture de ces quelques vers vous transporte dans un monde absolument inconnu. Quoi de plus éloigné de notre esprit, de nos mœurs et de notre idéal littéraire, que ces récits fantasmagoriques, ces œuvres où rien ne bride l'imagination livrée à son seul caprice et chevauchant sans but, sans règle et sans frein aux champs de la fantaisie !

La musique des Russes n'est pas moins étrange pour nous que leur littérature. Les amateurs d'imprévu, de nouveau, les auditeurs blasés, les esprits fatigués de notre vieille société et de nos vieilles habitudes y trouveront sans doute une impression de fraîcheur salutaire et de verdeur réconfortante. Une verve abondante et jeune, une liberté d'allures à laquelle nous ne saurions de longtemps nous abandonner, une fantaisie qui n'a aucun compte à rendre à la froide raison, et qui éveille des sensations toujours renouvelées, font de la musique russe une des plus attachantes curiosités de l'art actuel.

L'école actuelle de Saint-Pétersbourg est révolutionnaire au premier chef ; c'est pourquoi une place lui a été réservée dans ce volume. Elle tire son plus remarquable caractère de la recherche et de la mise en œuvre des chansons populaires. Tandis que Wagner revêt les anciens mythes des richesses de son harmonie, de son instrumentation et de sa mise en scène, les compositeurs russes se servent des antiques mélodies de leur pays pour rajeunir les conceptions poétiques ou dramatiques des écrivains de nos jours. Le peuple est la source à laquelle tous vont puiser : l'un lui demande l'épopée qu'il enrichira de son inspiration musicale; les autres lui empruntent le texte musical lui-même, pour le développer et l'appliquer aux besoins de l'art moderne.

Il y a aujourd'hui cent trente-cinq ans que le genre de l'opéra pénétra à Saint-Pétersbourg avec l'italien Araja. Mais il resta longtemps à l'état d'importation étrangère; même lorsqu'un musicien russe — ce qui ne tarda pas à arriver — écrivait un opéra sur un livret en langue russe, il ne faisait guère qu'imiter les modèles, les formules, les procédés des compositeurs étrangers. Cela dura longtemps ainsi, jusqu'au jour où un grand musicien conçut l'idée de renouveler l'art lyrique de son pays en s'inspirant à la fois des légendes et des mélodies nationales.

Les légendes et la poésie russes, nous n'avons point à en parler. Quant aux mélodies populaires, si abondantes dans cette immense contrée, nous les avons appréciées ailleurs [1]. Absence presque complète de symétrie dans le rythme, excessive liberté dans les divisions du temps et de la mesure, mélange fréquent des modes majeur et mineur, apparition non moins fréquente des modalités de la musique antique ou du plain-chant, voilà surtout ce qu'on y remarque. Ajoutons que cette mélodie populaire est très variée dans ses formes, et qu'elle se distingue par cette grâce nonchalante et abandonnée qui est la séduction des Slaves.

1. *Michel Ivanovitch Glinka*, d'après ses *Mémoires* et sa correspondance.

Le peuple russe est encore primitif par plus d'un côté. Admirablement doué, on le sait, sous le rapport musical, très porté à la danse et aux divertissements, il en est encore à la période des créations spontanées. On chante partout en Russie, et le plus souvent en chœur, c'est à dire à plusieurs parties. A l'armée, on a remplacé les bandes militaires par des compagnies de chanteurs; chaque régiment a la sienne, qui marche en tête, et dont les accents rythment le pas des hommes et des chevaux. Parfois, en campagne ou en garnison, le colonel ordonne une sérénade. On fait alors venir les chanteurs.

« Les hommes forment le cercle; on place un coryphée, qu'on remplace d'ailleurs à volonté, et qui dit les couplets; ses camarades chantent le refrain. C'est la mode cosaque; elle a été adoptée partout. Voulez-vous un échantillon de ces chants militaires ?

Le soliste. — Comment un simple paysan, l'an 1864, sauva la vie d'Alexandre Nicolaïéwitch ?

Le chœur. — Hourrah ! hourrah ! pour la gloire de notre tsar !

Le soliste. — Karagozof a de mauvais desseins ; il se glisse à travers la foule.



Le chœur. — Hourrah ! hourrah ! pour le tsar !

Le soliste. — Alexandre Nicolaïéwitch monte en voiture : un coup de pistolet part...

Le chœur. — Hourrah ! hourrah ! pour le tsar !

Le soliste. — Mais Comissarof, le paysan, était là ; il a détourné le coup.

Le chœur. — Hourrah ! hourrah !

Le soliste. — Comissarof aura la croix que portent les princes.

Le chœur. — Hourrah ! hourrah ! pour la gloire de notre tsar ! »

Nous devons ces intéressants détails à M. de Coutouly, un amateur de musique passionné, qui nous dit avoir été aussi très frappé de la prière du soir qu'il entendait tous les jours durant la guerre où il suivait l'armée russe, en qualité de correspondant du journal *le Temps*. Chaque capitaine, se plaçant au milieu de sa compagnie, psalmodie le *Pater*, et ses hommes lui répondent par des accords d'une saisissante poésie.

Nous avons eu l'occasion, durant l'Exposition universelle de 1878, d'entendre une troupe de bohémiens venus de Moscou pour chanter aux

concerts de l'Orangerie des Tuileries; nous avons ainsi pu étudier à loisir les caractères de la chanson russe. Ce qui nous a frappé d'abord, c'est l'imprévu, le mouvement rapide, et aussi parfois l'intensité du sentiment. Mais la manière dont ces petites œuvres sont harmonisées mérite qu'on s'y arrête. Remarquons d'abord que l'harmonie qui accompagne les chansons russes n'est pas le fait de tel ou tel compositeur; elle est très ancienne et se transmet par tradition. Deux ou trois parties de soprano et de contralto, une partie de ténor presque constamment dans le registre du dessus, chantent en accords serrés, tandis que les basses, — on sait qu'en Russie ces voix sont généralement douées d'une splendeur de timbre inconnue chez nous, — donnent à cette harmonie, un peu en l'air, un appui solide. On imagine l'effet d'une pareille disposition vocale : l'accord est mordant, incisif, la mélodie se voile indécise sur les hauteurs, la basse seule donne à l'auditeur le sentiment des périodes et des cadences; le tout est bizarre, nouveau et charmant.

Un écrivain russe nous fournira une dernière analyse de la chanson populaire de son pays :

« Cette mélodie, dit M. Herman Laroche, avec sa marche piquante et imprévue, ses fantaisies

et ses soubresauts, ses dessins de fioritures gracieuses; cette harmonie, avec son système d'accords d'une transparence cristalline, avec ses cadences plagales et phrygiennes qui ouvrent à l'âme de si vastes perspectives; ce rythme qui prend si franchement ses aises et dans sa liberté illimitée déroule si capricieusement les diverses formes du mouvement, tout cela ne nous peint-il pas le peuple russe? Ne voyons-nous pas se refléter là, comme dans un microcosme inconnu, la rude liberté d'allures qui caractérise l'homme russe, son esprit clair et sobre, son besoin d'une large commodité, son antipathie pour toute gêne et toute entrave? Enfin cette opulente floraison musicale, cette inépuisable variété de créations jaillissant spontanément du sol, comparées à notre stérilité dans les arts plastiques et figuratifs, ne montrent-elles pas la profondeur de notre vie intime, le riche lyrisme de notre nation, cachés sous la rudesse et la misère des formes extérieures?... Notre chant populaire offre un accent si profond, une variété si séduisante et une nouveauté si parfaite de formes, que nous pouvons porter nos regards vers l'avenir avec une entière confiance, et envisager d'un œil assuré les destinées artistiques de notre pays. Mais ce témoignage n'est pas le seul : nous pouvons avec orgueil nous réclamer

d'un grand artiste russe, qui, nourri à l'école du chant populaire, a su en conserver le caractère dans d'immortels ouvrages, et par là peindre la nation russe, dans ses particularités les plus intimes, d'une manière inimitable.

» Cet artiste, ce maître, c'est Michel Ivanovitch Glinka. »

II

Michel de Glinka naquit en 1804, sur le territoire de Smolensk. Noble, riche, très instruit (il parlait couramment six langues), homme du monde et surtout homme de plaisir, légèrement capricieux, l'auteur de la *Vie pour le Tsar* nous offre une des plus sympathiques figures d'artiste que nous connaissions. C'était un esprit curieux, avide de savoir et de connaître, et qui ne négligeait aucun des moyens d'apprendre. Sorti de l'école de la noblesse à Saint-Pétersbourg, il occupait un poste dans le corps des ingénieurs. Mais il était passionné pour les voyages ; l'état chancelant de sa santé lui fournit un prétexte pour demander un congé, puis pour se démettre de sa charge ; il visita plusieurs fois le midi de l'Europe et y fit des séjours prolongés. Il aimait à étudier les hommes, ses sem-

blables, mais il observait aussi avec curiosité les mœurs des animaux ; il gardait toujours auprès de lui, dans son appartement même, une sorte de ménagerie ou de basse-cour : lapins, lièvres, gazelles, pigeons, oiseaux chanteurs, qu'il nourrissait de sa main. Il avait aussi du goût pour la médecine, qu'il expérimentait journellement sur lui-même, et qui, dit-on, finit par le tuer.

Nous avons dit que Glinka était capricieux. Toute sa vie pourtant il resta fidèle à la musique ; il en cultiva successivement tous les genres. Élève de Field pour le piano, tout jeune il charmait son auditoire par le fini de son exécution, la délicatesse de son jeu. Il apprit l'harmonie pour ainsi dire inconsciemment, n'ayant pas eu occasion de suivre un cours régulier. Tous les étés, il allait en villégiature chez un de ses oncles qui possédait un orchestre[1] ; là, le jeune curieux put observer et connaître le mécanisme, la nature, le caractère de chaque instrument. Il se mit d'abord à écrire de la musique de chambre pour piano, violon, flûte, hautbois, etc. Durant son premier voyage en Italie, il étudia le chant et apprit à se servir avec avantage de sa jolie voix de ténor. Le voilà passionné pour la musique vocale et écrivant une foule de roman-

1. Avant l'émancipation, il n'était pas rare de voir les seigneurs russes entretenir un orchestre dans leur maison.

ces. Rentré à Saint-Pétersbourg, l'idée lui vient d'écrire un opéra, et il donne son premier ouvrage au théâtre : *La Vie pour le Tsar*. Succès immédiat, universel, inouï. Glinka, tout d'un coup devenu célèbre, est nommé directeur de la chapelle impériale. Mais bientôt ces fonctions régulières le fatiguent ; il les quitte pour aller en Espagne collectionner des airs nationaux ; il écrit des fantaisies pour orchestre : *Une nuït à Madrid*, la *Jota aragonesa*, la *Kamarynskaya*, instrumente l'*Invitation à la Valse* de Weber, travail déjà accompli par Berlioz, mais avec des différences qu'il serait trop long d'expliquer ici. Au bout de deux ans, Glinka, de retour à Pétersbourg, écrit et fait représenter un second opéra, *Rousslan et Ludmila*, qui, malgré de grandes beautés, ne réussit pas. Cet insuccès dégoûte le compositeur, qui songe alors à se réfugier dans le passé et à étudier la musique du Bas-Empire. Il fait pour cela un voyage à Berlin, où il meurt au mois de juin 1857, laissant, outre les ouvrages que nous avons cités, quelques fugues dans le style byzantin et des *Mémoires*.

Le sujet de la *Vie pour le Tsar* est l'histoire — ou la légende — du paysan Soussanine, qui meurt pour soustraire son souverain aux coups des Polonais. La musique en est originale, in-

spirée. La mélodie y abonde et les parties purement déclamatives y sont traitées avec bonheur. Certains récits de Soussanine sont d'une grande beauté, et la marche triomphale qui accompagne l'entrée du tsar à Moscou termine l'opéra d'une façon exceptionnellement brillante.

Rousslan et Ludmila, composé d'après le poème de Pouchkine, appartient à la catégorie des opéras fantastiques. C'est un ouvrage très remarquable; l'art n'a plus de secrets pour le maître qui a écrit ces pages. Citons en particulier : l'ouverture, pleine de feu, d'entrain; l'introduction, tableau saisissant des mœurs de la vieille Russie (assis au festin de Svétosar, un barde chante et prophétise sur d'anciens airs d'un accent très particulier, et que Glinka a su développer d'une manière à la fois poétique et théâtrale) ; un quintette à la Rossini, une chanson païenne à cinq temps, un canon à quatre parties, admirablement traités; la ballade de Finn, au 2e acte, qui repose sur un vieil air finnois, et qui rappelle, par certaines harmonies, la ballade de *Zampa*, et, dans d'autres développements, la couleur d'*Oberon;* au 3e acte, un chœur de femmes, mélodie persane sur laquelle la flûte jette de fines et élégantes broderies; le chœur des fleurs harmonieuses consolant Ludmila, morceau d'une délicieuse inspiration; enfin, l'air du page

Ratmir, qui est le cheval de bataille de tous les contraltos russes, — car, après être tombé, l'opéra de *Rousslan et Ludmila* a été repris avec succès et reste au répertoire. Cet air se compose d'un *andante* voluptueux et d'un *allegro* en forme de valse, brillant, original, bizarrement gai ; entre ces deux parties apparaît un thème oriental, celui qui a fourni à Félicien David sa délicieuse cantilène du *Désert :* « Ma belle nuit, ah ! sois plus lente ! »

Seulement, dans Glinka, ce thème ne fait que passer ; c'est une simple transition dramatique.

Nous avons parlé tout à l'heure de *Zampa* et d'*Oberon*. C'est qu'en effet, si l'on cherche dans les musiciens européens l'analogue de Glinka, c'est à Weber et à Herold que sa musique fait penser. Il est de la grande race de ces esprits supérieurs, dont l'inspiration jamais cherchée, toujours sincère, traduit avec une émotion vraie le plus pur sentiment d'une scène, la plus haute poésie d'une situation. Ce qui distingue le compositeur russe, ce qui lui donne une physionomie originale, c'est la constante recherche du caractère. Bien avant Richard Wagner, Glinka se prit à marquer l'entrée de chaque personnage par un trait distinctif. Dans la *Vie pour le Tsar*, chaque fois qu'apparaissent les traîtres polonais, on entend à l'orchestre un fragment de la ma-

zurka qui a servi au divertissement du second acte. Pour peindre le caractère du méchant magicien Tchernomor, l'auteur de *Rousslan* a trouvé une gamme descendante dure, barbare, terrible, et qui donne bien le sentiment de la lourdeur d'esprit, de la stupidité du personnage. Cette gamme, entendue d'abord dans l'ouverture, reparaît toujours dans les scènes où Tchernomor joue un rôle : elle est composée de tons sans demi-tons (*ré, do, si bémol, la bémol, fa dièze, mi, ré*). L'introduction des airs populaires dans la musique est aussi un des procédés favoris de Glinka ; l'opéra de *Rousslan et Ludmila,* — on a pu le voir dans la courte énumération que nous avons faite de ses plus remarquables morceaux, — est plein de mélodies prises à différents pays, et destinées à marquer l'origine ou le caractère de chaque personnage.

La Russie est un pays essentiellement moderne. Ce n'est pas vers Saint-Pétersbourg que se dirigent les amateurs d'antiquités : on n'y trouve ni vieilles rues, ni vieux bouquins. Les traditions y sont inconnues. Là, point de pédadogue qui, au nom de règles léguées par les temps de barbarie, vous dise : cela est permis, ceci est défendu dans la pratique de l'art. Point de siècles classiques ni de formes consacrées ; point de ces cadavres illustres que la critique, dans d'autres pays,

aime à jeter à la tête des vivants. Aussi quelle allure, quelle liberté capricieuse et presque sauvage chez les compositeurs de ce pays ! C'est à ce point que les audaces de telle ou telle partition russe effraient jusqu'à nos wagnériens les plus décidés. L'école russe est entrée fort tard dans le mouvement européen. Elle y est entrée résolûment, sans regarder en arrière, prenant l'art au point où elle le trouvait, choisissant pour chefs de file Mozart ou Pergolèse? non, Gluck, Rossini, Donizetti, Meyerbeer? pas davantage, mais les plus avancés, les plus hardis, disons les plus téméraires des novateurs modernes. Elle se découvre respectueusement devant l'auteur de la *Symphonie avec chœurs*, associant, dans le culte qu'elle rend aux dieux de la musique, le nom national de Glinka au grand nom de Beethoven ; puis elle s'en va à l'aventure, ou s'il lui faut des patrons, des modèles, c'est à Schumann, à Berlioz, à Liszt, à Wagner qu'elle va les demander.

Dargomijski, le second, par ordre de date, des compositeurs nationaux de la Russie, nous fournit un curieux exemple de cette marche en avant. Après avoir donné une *Esméralda*, sur le poème de Victor Hugo, et la *Roussalka*, opéra russe, qui, sans avoir la vive originalité de ceux de Glinka, a obtenu un succès au moins égal,

ce compositeur voulut écrire un second ouvrage, et songea au *Don Juan* de Pouchkine. Il le mit en musique sans changer un seul mot aux vers du poète, sans modifier en quoi que ce soit l'ordre et la dimension des scènes, car c'est là un trait distinctif des compositeurs de l'école actuelle en Russie, de ne vouloir rien céder aux habitudes de l'ancien opéra et lorsqu'ils mettent en œuvre le drame d'un poète, d'en respecter scrupuleusement le style.

Le *Kaménigost* (le *Convive de pierre*) est d'autant plus cher à l'école russe, que Dargomijrski ayant été supris par la mort avant d'avoir pu y mettre la dernière main, l'ouvrage fut achevé par M. César Cui, et instrumenté par M. Rimski-Korsakof; c'est une souscription de musiciens qui a assuré sa publication et sa représentation au théâtre, où il n'a pas eu de succès.

Cette universelle collaboration, cet hommage rendu par une école tout entière à son chef qui n'est plus, ont quelque chose de touchant. Mais nous devons à des hommes aussi distingués que MM. Cui et Korsakof, la sincérité de nos impressions. A part une jolie chanson dans la deuxième scène de la première partie, la troisième partie seule du *Kaménïgost* se fait lire. Un souffle wagnérien anime le finale, qui a une véritable grandeur. Le parti pris de ne pas employer la sen-

sible est d'un grand effet, et l'entrée du spectre est accompagnée d'un dessin de basses en tons sans demi-tons, que nous admirerions beaucoup si nous n'avions pas déjà vu la gamme de Tchernomor dans le *Rousslan* de Glinka. Quant au reste, c'est de la musique vraiment trop décousue pour que nous la puissions goûter.

III

Nous ne pouvons quitter la Russie sans dire quelques mots d'un genre de musique qui a partout, et là peut être plus qu'ailleurs, une grande importance, la musique religieuse. Il y a deux sortes de musique religieuse : celle appliquée au texte liturgique, et qui fait partie intégrante du culte; celle qui est librement écrite sur des paroles consacrées ou non, et qui intervient dans les cérémonies pour en augmenter la pompe et l'éclat.

Au point de vue de la musique liturgique, nous devons avouer sans hésiter la grande supériorité de la Russie. Il n'y a pas d'orgues dans les églises russes : tout se borne aux chants des fidèles qui accompagnent les paroles du prêtre. Mais les Russes sont naturellement très bien doués pour la musique; dès l'enfance ils ont l'habitude de chanter à plusieurs parties. De

combien cette harmonie dépasse le brutal unisson de nos *Amen* dans nos meilleures maîtrises! Dans les églises russes qui possèdent une chapelle de chanteurs, nous nous trouvons en face d'une harmonie écrite, régulière, quasi officielle. On y retrouve la réalisation harmonique dont nous avons essayé de donner une idée en parlant des chansons populaires : quatre ou cinq parties distinctes, les ténors et les dessus resserrés les uns contre les autres, la basse grondant au loin; l'effet est toujours gracieux et charmant. Quant à la nature même de l'harmonie, la Russie ne peut que se féliciter, sous ce rapport, d'être née un peu plus tard que nous : elle ne se croit pas, comme l'Église catholique, obligée, sous prétexte d'immutabilité, de s'enfermer dans une horrible barbarie musicale.

En dehors de la liturgie, deux noms, ceux de Bortnianski et de Lwof, résument l'histoire de la musique religieuse dans le pays que nous étudions. Le premier a été souvent appelé le Palestrina de la Russie; mais il ne faudrait pas s'y tromper, Bortnianski n'a rien de commun avec l'école contrapuntiste du grand musicien catholique. Né à la fin du siècle dernier, il a étudié sous Galupi, et ses nombreuses compositions, d'une grâce et d'une suavité parfaites, sont écrites dans le style de l'école immédiatement

antérieure à Mozart. Quant à Lwof, il est connu surtout comme auteur de l'hymne national russe, que le tzar Nicolas le chargea de composer en 1833. Jusqu'alors la Russie avait pris pour cet usage le *God save the queen* ; mais elle n'a ni gagné ni perdu au changement : le *Bojé, tsaria khrani* n'est guère autre chose qu'un reflet de l'hymne anglo-saxon.

Après Glinka et Dargomijski premiers chefs d'école, les musiciens les plus connus à Saint-Pétersbourg sont Alexandre Sérof, mort en 1871, auteur d'une *Judith* et d'une *Rognéda*, restées populaires. MM. Balakiref (Milii-Alexiewitz), chef actuel de l'école militante russe; Antoine Rubinstein, réputation universelle; Tchaïkowsky (Pierre), professeur de composition au Conservatoire de Moscou, jeune homme dont l'ardeur paraît inextinguible et la verve inépuisable ; Borodine (Alexandre Porphyrewitch); Rimski-Korsakof, professeur de composition au Conservatoire de Saint-Pétersbourg ; César Cui, critique distingué qui a donné des articles en français à la *Revue et Gazette musicale de Paris* [1].

Le caractère le plus saillant de cette école est, nous l'avons dit, une liberté extrême. Liberté à l'endroit de l'harmonie, liberté vis-à vis du rythme,

1. Ces articles ont été réunis en un volume et publiés sous ce titre : *La musique en Russie* (Paris, Fischbacker, in-8).

imprévu dans la mélodie, du nouveau partout, telles sont ses aspirations. Ajoutez la verve parfois loquace d'une nation jeune et en pleine poussée de sève, la vigueur d'une race quelque peu conquérante par nature, tout cela ne peut manquer de donner un résultat final intéressant. Mais, il nous faut l'avouer, nous ne pouvons suivre l'école russe jusqu'au bout de certaines de ses manifestations.

Certes, nous sommes partisan de la plus large indépendance en matière de formes. Nons n'avons aucun goût pour le convenu, pour les moules tous faits et coulés d'avance. Nous croyons fermement que l'art vit de mouvement, de progrès, d'originalité, non de stagnation, de formules, de redites. Encore faut-il que, sous prétexte de renouveler les formes, on ne les fasse pas entièrement disparaître. Agrandissez le cadre, ne le brisez pas pour en jeter les morceaux au loin.

La forme est à l'inspiration poétique ou musicale ce que le vase est au parfum : elle la circonscrit, la fixe, la conserve. Seule elle peut lui donner cette solidité qui brave le temps, et qui, de la fantaisie momentanée d'un poète, fait une œuvre d'une éternelle beauté.

FIN

TABLE

UN PRÉCURSEUR D'HECTOR BERLIOZ

J.-F. LESUEUR

Pages.

BERLIOZ EN RUSSIE

PARIS. — IMPRIMERIE CHAIX, 20, RUE BERGÈRE. — 6336-2.